جامعة اليرموك

كلية الآداب

قسم اللغة العربية وآدابها

البناء الموضوعي والفني في شعر الخُبْزأَرُزِّيّ

Thematic and Technical Construction of Al-Khubz orzi's Poetry

إعـــداد

حامد الله خلف العايد المحمد

إشراف الأستاذة الدكتورة

أمل طاهر نصير

حقل التخصص – اللغة العربية / الأدب والنقد

الفصل الثاني

2013م

البناء الموضوعي والفني في شعر الْخُبْزَأَرُزّيّ

إعداد

حامد الله خلف العايد المحمد

بكالوريس لغة عربية وآدابها، الجامعة الهاشمية 2007م

ماجستير لغة عربية/أدب ونقد، الجامعة الهاشمية 2010م

قُدّمت هذه الأطروحة استكمالًا لمتطلبات الحصول على درجة دكتوراه الفلسفة في تخصص اللغة العربية/ الأدب والنقد في جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

وافق عليها

الأستاذة الدكتورة أمل طاهر نصير .... رئيسًا

أستاذة في الأدب الأموي، جامعة اليرموك

الأستاذ الدكتور قاسم محمد المومني.. عضوًا

أستاذ في النقد الأدبي، جامعة اليرموك

الأستاذ الدكتور موسى سامح ربابعة .... عضوًا

أستاذ في الأدب القديم ونقده، جامعة اليرموك

الدكتور حامد كساب العيسى.. عضوًا

أستاذ مشارك في الأدب الحديث ونقده، جامعة اليرموك

الدكتور محمد خليل الخلايلة.. عضوًا

أستاذ مشارك في الأدب القديم ونقده، الجامعة الهاشمية

20 جمادى الثانية 1434هـ

تاريخ تقديم الأطروحة:30/ 4/ 2013م

الإهداء

إلى أوّل معلم علّمني ... علّمني الصبر وحسن الخلق...

أبي – رحمه الله –

وإلى القلب العطوف الذي لا يفارق خيالي... التي فارقتني ولم أرتوِ من حنانها...

أمي – رحمها الله –

"ربِّ ارحمهما كما ربياني صغيرًا" ... هذا غرسكما

وإلى اللواتي كنّ لي العون والسند... ودفعنني نحو النجاح...

أخواتي

وإلى التي شاطرتني المشقة... وتحمّلت مشاغلي... وضحّت من أجلي...

زوجتي

وإلى التي تهوى العبث بأوراقي... أمل الحياة ونسيمها...

زهرتي الأولى **بلقيس**

وإلى التي أسرَّ قلبي مولِّدها...

وردتي **لميس**

وإلى كل غيور على لغة القرآن الكريم...

الشكر والتقدير

أشرف، بتقديم جزيل الشكر والعرفان إلى أستاذتي الفاضلة الكريمة الأستاذة الدكتورة أمل نصير، التي قدمت لي العون والنصح والإرشاد، بعلمها الوفير، وابتسامتها الحانية، وأسأل الله العظيم أن يجزيها عني خير الجزاء.

وأشرف، بتقديم جزيل الشكر للأساتذة الأفاضل الكرام أعضاء اللجنة المناقشة: الأستاذ الدكتور قاسم المومني، والأستاذ الدكتور موسى ربابعة، وأستاذي الدكتور حامد العيسى، وأستاذي الدكتور محمد الخلايلة، الذين تحملوا عناء قراءة الرسالة وتقويمها، وتصويب أخطاء الباحث، وتوجيهه إلى الطريق السويّ، فكل ما يقدمونه من ملحوظات وتنبيهات هي محط اهتمامي وعنايتي؛ لأتعلم منهم، ولتسمو الدراسة بآرائهم، التي ستكسبها قيمة علمية كبيرة.

كما أتقدم بجزيل الشكر لأعضاء هيئة التدريس في قسم اللغة العربية في جامعة اليرموك، الأعلام الأفذاذ، الذين خدموا اللغة العربية، وأحاطوا تلامذتهم برعايتهم، وجادوا عليهم بعلمهم، وأشكر الأخ الصديق عليان الخلايلة على ما قدمه من جهد ونصح، كما أشكر كل من ساهم ومد يد العون والمساعدة لتخرج هذه الدراسة إلى النور.

الباحث

صفحة المحتوى

الموضوع	الصفحة

صفحة المحتوى

الموضوع	الصفحة

الملخص

المحمد، حامد الله خلف العايد . البناء الموضوعي والفني في شعر الخبزأرزي. اطروحة دكتوراه، جامعة اليرموك. 2013. (المشرف: أ.د. أمل طاهر نصير).

تناولت هذه الدراسة شعر الخبزأرزي موضوعيًا وفنيًا، سعيًا للكشف عن رؤية المبدع باستكناه المواطن الجمالية الفنية، وإبرازًا للملامح الشعرية في شعره. وانتظمت الدراسة في مقدمة، وتمهيد، وأربعة فصول، وخاتمة، فقائمة للمصادر والمراجع، بالاعتماد على الوصف والتحليل.

عرض التمهيد: (الخبزأرزي حياته وشعره) تأريخاً لحياة الشاعر، وبحث في بعض جوانب حياته الشخصية والمجتمعية. وقدم الفصل الأول: (الموضوعات في شعر الخبزأرزي) دراسة للموضوعات الشعرية عند الشاعر، والتي طغى عليها الغزل، خاصة الغزل بالمذكر الذي حمل إشارة لافتة لحياة المجون واللهو في عصره.

وجاء الفصل الثاني: (البناء التكراري في شعر الخبزأرزي) محاولة للكشف عن الطاقات الشعرية التي يَحْملها هذا التشكيل الفنيُ، بالوقوف عند تكرار اللفظة، وتكرار الأساليب، وتكرار التناص.

وسعى الفصل الثالث: (بنية التضاد في شعر الخبزأرزي) إلى استجلاء أبعاد التضاد النفسية والرؤيوية التي حاول الباحث إبرازها في مستويين: التضاد الشكلي على مستوى اللفظة، وتضاد الرؤية على مستوى الحالة والموقف.

وعالج الفصل الرابع: (بناء الصورة الفنية في شعر الخبزأرزي) الصورة الفنية في شعر المبدع بالاعتماد على الأشكال البلاغية البيانية: التشبيه، والاستعارة، والكناية، التي تجلت في رسم أبعاد النظرة لطبيعة الصورة في شعره. ثم قدمت الخاتمة أبرز نتائج الدراسة وتوصيات الباحث.

المقدمة:

الحمد لله خالق الخلق من عدم، سبحانه علم بالقلم، أحمده حمدًا يليق بجلال قدره، حمدًا يتناسب مع ذاته العلية المقدسة، المترفعة عن كل نقص، المتعالية على كل مثل. وأصلّي وأسلّم على عبده ورسوله محمد - صلى الله عليه وسلّم - الذي أرسله ربه بمعجزة الكلام المحفوظ، الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، أصلّي وأسلّم عليه، وعلى آله وأصحابه، ومن اقتفى أثره إلى يوم لقاء الحق، أما بعد،

فإن العملية النقدية تكتسب قيمة كبيرة في سعيها لقراءة النص الأدبي؛ لما في القراءة من فسحة تسمح للمتلقي بالولوج إلى عوالم النص الخفية، المتمنعة على التكشف، وهذه العملية تحقق متعة ولذة يصنعها الاكتشاف، وتقدم خبرة ومعرفة جديدة تحملها النصوص على مر العصور.

وقد اهتم الدارسون اهتمامًا كبيرًا بالشعر العربي، ووقفوا على جوانب متعددة فيه، وينسحب هذا الأمر على الشعر في العصر العباسي، الذي اهتم النقاد والدارسون به اهتمامًا كبيرًا، فأفردت له دراسات كثيرة، تناولته من جوانب متعددة، وقفت عند أبرز أعلامه، وناقشت القضايا التي يشغلها أدب ذلك العصر، كما نالت النصوص الشعرية نصيبًا وافرًا من القراءة والتحليل في ضوء مناهج مختلفة.

ومع هذا الاهتمام الكبير، إلا أن بعض الشعراء ما زالت نتاجاتهم بحاجة إلى من يقدم لها قراءة تعنى بالكشف عن لغة النص وشعريته؛ لأن جل اهتمام الباحثين وجّه إلى الشعراء المشهورين، وثمة شعراء لم يحظوا بدراسات متعمقة، على الرغم من قيمة نتاجهم الشعري، والوقوف عند شعرهم يقدم جانبًا مهمًّا يسهم في إبراز صورة عصرهم، من خلال عيون جديدة صورت ذلك العصر وفق رؤى خاصة بهم، إذ ينطلق معظمهم من ثقافة شعبية، تقدم ثقافة الشعب وحياته، ولا تصرف جل اهتمامها إلى السلطة تترسم فكرها، وتغازل توجهاتها، وتمدح رؤساءها.

وستسعى هذه الدراسة للكشف عن البناء الموضوعي والفني في شعر نصر بن أحمد البصري الخبزأرزي ت (327هـ أو 330هـ)، وهو شاعر عباسي، عد من شعراء الشعب، يمتاز بشاعرية متميزة، تستحق أن يقف الباحث عليها بالدرس والتحليل، فالخبزأرزي واحد من أولئك الشعراء الذين لم يحظوا بدراسات معمقة، تقف عند الجوانب الجمالية الفنية في شعره، التي تسمح للقارئ بالكشف عن شعريته، وتمهد للحكم عليه حكمًا نقديًا معللًا، يصدر عن دراية وتبصر، لا عن ذوق وانطباع عارض، ولعل هذا السبب من أبرز الدوافع التي دعت الباحث لاختيار شعر الخبزأرزي موضوعاً لدراسته، إضافة إلى ما كشفه البحث لاحقًا من قيمة ذلك الشعر على الصعيد الموضوعي والفني، فقد كشفت الموضوعات التي تناولها المبدع في شعره عن مقدرة شعرية فذّة في طرق موضوعات متعددة، إضافة إلى بروز اتجاه شعبي لافت عنده، أخذ قيمة كبيرة في كشفه عن جانب مهم من الحياة الشعبية في العصر العباسي.

وتهدف هذه الدراسة إلى التعريف بالخبزأرزي، ودراسة شعره موضوعيًا وفنيًا، محاولة تقديم قراءة مدققة في نماذج تطبيقية لعدد من النصوص الشعرية لديه، وبذلك تتم معرفة الخصائص العامة التي طبعت شعره.

ومن أبرز الصعوبات التي واجهت الباحث في هذه الدراسة قلة الدراسات التي وقفت عند شعر الخبزأرزي، ولا يخفى أن وجود قراءات متعددة أو سابقة لنص ما، تفتح المجال أمام الباحث باكتسابه لخبرات سبقته وقفت أمام النص، فتفتق أمامه آفاقًا جديدة. وأكثر ما أرهق الباحث طبيعة تحقيق الديوان التي قال عنها المحقق: إنها جاءت بهذه الطريقة؛ لاعتماده نسخة واحدة سقيمة للتحقيق، وأسوأ ما يكون اعتماد التحقيق على نسخة واحدة فكيف إذا كانت سقيمة؟! فكثير من الأبيات ابتعد عنها الباحث لعدم وضوح كلماتها في الأصل، فتركها المحقق بلا توجيه، أو لوقوع إشكال بين الأصل وتوجيه المحقق لها، كما أن المحقق حذف أجزاء من أبيات؛ لما فيها من فحش لفظي. وكان لعدم وضوح أبعاد حياة الخبزأرزي دور في إخفاء قضية التحول

بين المجون والزهد التي لا تمكننا المعلومات من تحديد وقتها الزمني أو الشخصي، ويقاس بهذا الأمر جل ما يتعلق بحياة الشاعر الشخصية.

وجعل الباحث من ديوان الخبزأرزي بتحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين مصدرًا للدراسة، إضافة للمستدرك الذي استدركه الشيخ على الديوان المحقَّق، وإلى جانب ذلك "شعر الخبزأرزي في المظان" الذي جمعه محمد قاسم مصطفى، وسناء طاهر محمد، وأفاد الباحث من التراجم التي قدمت جانبًا نزرًا من حياة الشاعر.

والتفت شوقي ضيف في كتابيه "**العصر العباسي الثاني**" في أربع صفحات، و"**الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور**" في صفحتين إلى الخبزأرزي، وذكره إبراهيم النجار في كتابه " **مجمع الذاكرة أو شعراء عباسيون منسيون**" في الجزء الثاني ضمن شعراء الغزل في ثلاثين صفحة، حوت طائفة من شعره، وأما الدراسات التي اتجهت إلى تناول البناء الموضوعي والفني في أعمال الشعراء فكثيرة جدًا.

وانتظمت هذه الدراسة التي اعتمدت على الوصف والتحليل، في تمهيد، وأربعة فصول، وخاتمة، فقائمة للمصادر والمراجع:

حاول الباحث في التمهيد الوقوف عند حياة الشاعر، ورسم ملامحها بالقدر المتوفر من التراجم التي لم تسعف في استجلاء أبعادها، والوقوف على حدودها.

وقدم الفصل الأول "**الموضوعات في شعر الخبزأرزي**" دراسة للموضوعات الشعرية في شعره، وسعى لبيان التقليد والتجديد في هذه الموضوعات التي طغى عليها التغزل بالمذكر.

وتناول الفصل الثاني "**البناء التكراري في شعر الخبزأرزي**" ظاهرة التكرار بالوقوف عند تكرار الألفاظ، وتكرار الأساليب، وتكرار التناص، لربط الظاهرة برؤية المبدع في إلحاحها على المكرر.

وأبرز الفصل الثاني "بنية التضاد في شعر الخبزأرزي" دلالات متعددة أسهمت في الكشف عن هذه اللمحة الفنية في مستويين: التضاد الشكلي على مستوى اللغة، وتضاد الرؤية، بما يكشفه التضاد عن خفايا النص والنفس.

وعرض الفصل الرابع "الصورة الفنية في شعر الخبزأرزي" للصورة بالوقوف عند التشبيه، والاستعارة، والكناية، للكشف عن أبعادها ودورها في تشكيل رؤية المبدع، والكشف عن المعنى. وجاءت الخاتمة مبرزة نتائج البحث، وما توصل إليه الباحث، وبيان مدى تحقق هدف الدراسة خاصة من الناحية التطبيقية.

وما كان في هذه الدراسة من فضل وصواب فمرده إلى الله المتفضل عليَّ بنعمائه وعطائه، ومن بعده أهل العلم الفضلاء الذين تعلمت على أيديهم، وانكببت على كتبهم، وأرد الفضل لأستاذتي الكريمة الفاضلة: الأستاذة الدكتورة أمل نصير التي وقفت إلى جانبي، وأنارت لي درب البحث، وعاملتني بطيب خلق، ونصح عالم، وأساتذتي الكرام: الأستاذ الدكتور قاسم المومني، والأستاذ الدكتور موسى ربابعة، وأستاذي الدكتور حامد العيسى، وأستاذي الدكتور محمد الخلايلة، الذين أكرموني بقبولهم مناقشة الأطروحة وتقويمها؛ لتسمو بتوجيهاتهم وتصويباتهم، وأما النقص فأعترف به، وسأعمل جاهدًا على الإفادة من أخطائي، والكمال لله وحده، وما توفيقي إلا بالله.

حامد الله خلف المحمد

المفرق- رحاب بني حسن 2013م

التمهيد: الخبزأرزي [1]– سيرته وأخباره:

نصر بن أحمد بن نصر بن المأمون، أبو القاسم، المعروف بالخبزأرزي، شاعر عباسي من شعراء البصرة، امتهن حرفة خبز الأرز في دكان له بمِربَد البصرة[2]، أغفلت المصادر ذكر تاريخ ميلاده، ولم تسعف الأخبار المؤرّخة لحياته في محاولة تحديد ذلك التاريخ أو تقديره، وأبرز حدث مؤرَّخ ورد فيه حديث عن الشاعر، حريق مِربَد البصرة، وكان ذلك في "311 هـ" [3]. وتختلف المصادر في تحديد وفاته،

---

[1] انظر –في ترجمته–، المسعودي (346هـ)، علي بن حسين، **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتاب اللبناني–المكتبة المدرسية، بيروت – لبنان، ط1، 1982، المجلد الثاني 3–4، ص 700–702؛ وانظر، السمعاني (562هـ)، أبو سعد، **الأنساب**، حقق نصوصه وعلق عليه عبد الرحمن يحيى المعلمي اليماني، مكتبة ابن تيمية، القاهرة – مصر، ط2، 1980، ج5، ص40–42، وذَكَرَ ممن عُرف بنسبة الخبزأرزي: أبا الحسين أحمد بن أحمد البزاز المعروف بابن الخبزرزي حدّث بكتاب التفسير عن ابن جرير الطبري؛ وانظر، الحموي (626هـ)، ياقوت، **معجم الأدباء: إرشاد الأريب في معرفة الأديب**، تحقيق إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت – لبنان، ط 1، 1993، ج6، ص2745–2747؛ وانظر، ابن خلكان (681هـ)، أبو العباس أحمد، **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، حققه إحسان عباس، دار صادر، بيروت – لبنان، 1968م، ج6، ص 376–382؛ وانظر، الصفدي (764هـ)، صلاح الدين، **الوافي بالوفيات**، طالعه يحيى بن حجى الشافعي ابن أيبك الصفدي، تحقيق واعتناء أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي، بيروت –لبنان، ط1، 2000، ج27، ص 34-37؛ وانظر، ضيف، شوقي، **العصر العباسي الثاني**، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط7، 1975، ص 509 – 511؛ وانظر، النجار، إبراهيم، **مجمع الذاكرة أو شعراء عباسيون منسيون**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الجامعة التونسية، 1988، 455 – 463؛ وانظر، آل ياسين، محمد حسن، مقدمة تحقيق ديوان الخبزأرزي، نصر بن أحمد، ديوان الخبزأرزي: القسم الأول، تحقيق محمد حسن آل ياسين، **مجلة المجمع العلمي العراقي**، بغداد، م40، ج1، 1409هـ – 1989م، ص 93– 98.

[2] الحموي، ياقوت، **معجم الأدباء**، ج5، ص 2745.

[3] المسعودي، علي بن حسين، **التنبية والإشراف**، طبع بمطبعة بريلي، بمدينة ليدن–هولندا، 1893، ص 380 – 381.

فتبدأ بتاريخ (317هـ)[1]، وتصل إلى (327هـ) [2]، وتنتهي بـ (330هـ) [3]، وبمناقشة هذه التواريخ يجد الباحث أن ابن خلكان في "وفيات الأعيان" لا يطمئن للتاريخ الذي حدده لوفاته (317هـ)، فيقول: "وتاريخ وفاته فيه نظر، لأن الخطيب ذكر في تاريخه أن أحمد بن منصور النوشري سمع منه سنة خمس وعشرين وثلاثمائة. لكن نقلت تاريخ وفاته على هذه الصورة من تاريخ ابن أزرق الفارقي"[4]، فيستبعد تاريخ (317هـ)؛ لسماع النوشري منه في (325هـ)، وبذلك قد تكون وفاة الخبزأرزي في عام (327 هـ أو 330 هـ)[5].

والخبزأرزي لقب عرف به الشاعر يضبط " بضم الخاء المعجمة وسكون الباء الموحدة، وفتح الزاي وبعدها همزة ثم راء ثم زاي. وفتح الهمزة وضمها وتشديد الزاي وتخفيفها في الأرز يختلف باختلاف اللغات في هذه الكلمة، وفيها ست لغات: الواحدة بضم الهمزة والراء وتشديد الزاي. والأخرى بفتح الهمزة والباقي مثل الأولى. والثالثة أرز: بضم الهمزة وسكون الراء وتخفيف الزاي. والرابعة مثل الثالثة لكن الراء مضمومة، والخامسة: رز بضم الراء وتشديد الزاي، والسادسة رنز: بضم الراء

---

(1) ابن خلكان، **وفيات الأعيان**، ج6، ص381-382. واختار ذلك التاريخ إبراهيم النجار في **مجمع الذاكرة**، ص463.

(2) الصفدي، **الوافي بالوفيات**، ج27، ص37. واختار هذا التاريخ الزركلي. انظر، الزركلي، خير الدين، **الأعلام**، منشورات دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، 151، 2002، ج2، ص21.

(3) الأتابكي (874هـ)، جمال الدين ابن تغري بردي، **النجوم الزاهرة في أخبار ملوك مصر والقاهرة**، قدم له وعلق عليه محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 1992م، ج3، ص 318. واختار هذا التاريخ شوقي ضيف في **العصر العباسي الثاني**، ص510.

(4) ابن خلكان، **وفيات الأعيان**، ج6 ،ص375.

(5) وقد اختار هذين التاريخين فؤاد سزكين، انظر، سزكين، فؤاد، **تاريخ التراث العربي**، مطبوعات إدارة الثقافة والنشر بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، نقله إلى العربية عرفة مصطفى، راجع الترجمة محمود فهمي حجازي وسعيد عبد الرحيم، 1403هـ / 1983م، المجلد الثاني الشعر إلى حوالي سنة 430، الجزء الرابع العصر العباسي، ص 76.

وسكون النون وتخفيف الزاي"[1]، وهذه النسبة أتته من عمله في حرفة خبز الأرز في مربد البصرة[2].

ومن أسباب اندثار ما يؤرّخ لحياة الشاعر، عدم اتصاله بالسلطة والخلفاء، فالشعراء الذين لم يتصلوا بالسلطة لم يأخذوا نصيبًا وافرًا من الاهتمام بحياتهم، ويرجع ذلك لغيابهم عن الأحداث المؤرّخة لحياة الدول والقادة.

ويذكر من أخباره ارتحاله لبغداد، التي مكث فيها دهرًا طويلًا[3]، ولا يُذكر في ذلك تاريخ محدد، ولا ثمة إشارات تظهر أسلوب عيشه فيها، سواء أتحول إلى الاعتياش بشعره، أم بقي محترفًا لخبز الأرز. ومما ورد في وفاته " أنه شاعت أخبار، بحسبها أوعز الوزير أحمد بن محمد البَريدي بإغراقه، لأنه هجاه. وفي خبر آخر أنه فر إلى البحرين اتقاءً لغضب الوزير"[4].

ويبدو أن الخبزأرزي كانت له شهرة كبيرة بحسب أغلب الذين ترجموا له، فقد وصفوه بالشاعر المشهور، إذ ورد ذكره والاستشهاد بشعره كثيرًا في المصادر التراثية[5]، فالمسعودي المعاصر له يقول بعد حديثه عن خلافة المتقي لله: " فلنذكر

---

(1) ابن خلكان، **وفيات الأعيان**، ج، ص376.

(2) الحموي، ياقوت، **معجم الأدباء**، ج5، ص 2045-2047.

(3) انظر، الخطيب البغدادي (463هـ)، أحمد بن علي، **تاريخ بغداد أو تاريخ مدينة السلام وأخبار محدثيها وذكر قطانها العلماء من غير أهلها ووارديها**، حققه وضبط نصه وعلق عليه بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، بيروت – لبنان، ط1، 2001م، ج13، ص 134.

(4) سزكين، فؤاد، **تاريخ التراث العربي**، مجلد 2 الشعر، ج4، ص 76.

(5) ذكر جامعا شعر الخبزأرزي "أما" أصول هذا المجموع ، وهي: مروج الذهب، والتحف الهزية، وكتاب المحب، والوساطة، ونشوار المحاضرة، والمنصف، وديوان المعاني، ومقامات البديع، والممتع، وثمار القلوب، ويتيمة الدهر، وحماسة الظرفاء، والإبانة عن سرقات المتنبي، وبهجة المجالس، وتاريخ بغداد، وسمط اللآلي، ومعاني الشعر، ومحاضرات الأدباء، وشرح مقامات الحريري، ومعجم الأدباء، ووفيات الأعيان، ونهاية الأرب، ونصرة الثائر، وديوان الصبابة، ونزهة الأبصار، والدر الفريد، وإتحاف النبلاء،

الآن بعض من اشتهر بشعره في هذا الوقت، واستفاض في الناس وظهر، فمنهم أبو القاسم نصر بن أحمد الخبزأرزي وهو أحد المطولين المجودين في البديهة المعروفين بالغزل. وشعره في الغزل وغيره أكثر من أن نأتي عليه، وأكثر الغناء المحدث في وقتنا هذا من شعره"[1]. وهو في وصف ابن شرف القيرواني "خليع الشعر ماجنه، رائق اللفظ بائنه، كثيرة محاسنه، صحيحة أصوله ومعادنه، رائقة البزّة، مائلة إلى العزة... وله على خشونة خَلقه، وصعوبة خُلقه؛ اختراعات لطيفة، وابتداعات طريفة، في ألفاظ كثيفة... حتى إن بعض كبراء الشعر اهتدم أشياء من مبانيه، واهتضم طرفًا من معانيه؛ وهو من معاصريه، فقلّ من فطن لمراميه"[2]، وفي ذلك دليل على قيمة شعره، واهتمام العلماء والنقاد به.

ومما يدل على مكانة الشاعر ما قيل له إثر حريق المربد، فقد قال له الحسين ابن المثنى بعد حريق المربد: "يا أبا القاسم، ما قلت في حريق المربد؟ قال ما قلت شيئًا. فقال له: هل يحسن بك وأنت شاعر البصرة، والمربد من أجل شوارعها، وسوقه من أجل أسواقها، ولا تقول فيه شيئًا؟ فقال: ما قلت، ولكني أنشدك ارتجالًا:

أَتَتكم شُهودُ الهَوى تَشهَد	فَمَا تَستَطيعُونَ أَنْ تَجْحَدوا
فَيَا مِربَدِيُّونَ نَاشَدتُكم	علَى أنَّنِي مِنكمُ مُجْهَدُ
جَرَى نَفَسِي صُعُدًا بَينَكم	فَأُحرِقَ مِنْ ذَلِكَ المِربَدُ
وَهَاجَتْ رِيَاحُ حَنِينِي لَكُم	فَظَلَّتْ بِهَا نَارُهُ تُوقَدُ

= ومعاهد التنصيص، والصبح المنبي. وواضح من هذه الأصول أنها من القرن الرابع حتى القرن الحادي عشر الهجريين، مما يدل على احتفال رواة الشعر ونقاده بالشاعر وشعره، قرنًا بعد قرن".
مصطفى، محمد قاسم؛ طاهر سناء محمد، شعر الخبزأرزي في المظان، ص 79.

(1) المسعودي، مروج الذهب، المجلد الثاني 3-4، ص 701.

(2) القيراوني (460هـ)، ابن شرف، **رسائل الانتقاد في نقد الشعر والشعراء**، تحقيق حسن حسن عبد الوهاب، دار الكتاب الجديد، بيروت- لبنان، ط1، 1983، ص 34- 35.

وَلَوْلَا جَرَتْ أَدْمُعِي لَمْ يَكُنْ   حَرِيقُكُم أَبَدًا يَخْمُدُ[1]

وهذه أبيات تنبئ عن شاعرية هذا الرجل، ومقدرته على التفنن، إذ إنه عزا الحريق إلى نَفَسه الذي أشعل المربد من شوقه لأهله، وذلك فيه حسن تعليل وطرافة، غير أن في الخبر شاهدين أودّ الوقوف عندهما، الأول: قول ابن المثنى لشاعرنا "هل يحسن بك، وأنت شاعر البصرة..."، وفي ذلك إبراز لمكانة نصر بن أحمد الشعرية في زمنه، والثاني قول الخبزأرزي -نفسه- مجيبًا: "ما قلت شيئًا، ولكنني أنشدك ارتجالًا"، وذلك ينبئ عن مقدرته الشعرية، فهو قادر على قول الشعر دون تحضير وتهذيب، ويأتي بعد ذلك بشعر فيه ما يستحق أن يقال عن قائله إنه شاعر.

بيد أن الثعالبي يقف من الشاعر موقفًا مخالفًا لجل المترجمين له، فقد أراد تجاوزه في اليتيمة، قال "كنت على طي شعره وذكره، إما لتقدم زمانه أو سفسفة كلامه"[2]، ولكن الباحث يجد الثعالبي يستشهد بشعر الرجل في غير موضع من كتبه التي ألفها [3]، وقضية سفسفة الكلام حكم نقدي يقترب من الانطباعية، لا يعتمد على تعليل أو تدليل، وقد أشار شوقي ضيف إلى أن الثعالبي – بإعراضه عن نقل ملح الشاعر وتصفح شعره- "فوت على نفسه عملًا أدبيًا ونقديًا جليلًا كان يمكن أن يضيفه لكتابه ولا ينقص منه، بل لعله يرفعه درجات إذ يحوي مادة شعرية شعبية كان جديرًا

---

(1) ابن خلكان، **وفيات الأعيان**، ج6، ص376.

(2) الثعالبي(429هـ)، أبو منصور، **يتيمة الدهر**، تحقيق مفيد قميحة، المكتبة العصرية، بيروت-لبنان، 1985م، ج2، ص 428.

(3) انظر – في ذلك: الثعالبي، أبو منصور، **ثمار القلوب في المضاف والمنسوب**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، 1965، ص 355، 487، 600؛ وانظر -أيضًا- الثعالبي، أبو منصور، **خاص الخاص**، قدم له حسن الأمين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت – لبنان، د. ت، ص 141- 142.

أن تعرض كاملة"[1]، فما يعده باحث ضئيل القيمة الفنية ربما كان عند غيره كبير القيمة الفنية ممن ينظر إليه من جانب مغاير. وما تنحط قيمته الأسلوبية ربما لا تنحط قيمته الاجتماعية والنفسية[2]، فالحكم في هذه المسألة لا يجوز أن يطلق دون تبصر وتدليل وتعليل.

والأميّة أبرز صفة وصف بها الشاعر، فلا تكاد تخلو ترجمة قدمت له إلا وسمته بهذه السمة، فتذكر المصادر أنه "كان أميًّا لا يتهجى ولا يكتب"[3]، إلا أن إبراهيم النجار في حديثه عن الخبزأرزي في كتابه "مجمع الذاكرة" شكك في هذه الأميّة، يقول: "فالشاعر الخباز لم يبلغ ما بلغ من حذق الشعر والتقدم فيه بمجرد السماع"[4]، مضيفًا إلى ذلك: أن "المسعودي الذي عاصر الشاعر وخصه بالذكر في مروجه دون مشاهير العصر، كان أكثر تبصرًا عندما أسقط عنه صفة الأمية تلك التي ستظل تلاحقه مع سائر من ترجموا له حتى العصر الحديث"[5].

وفي تقدير الباحث أن الأمية لا تمنع الشاعر من الإبداع والتفنن في القول سواء في العصور القديمة التي لم ينتشر فيها التعلم بصورة كبيرة، أم في العصر الحديث المعروف بعصر العلم، وإغفال المسعودي لذكر أميّة الشاعر، لا يلغي -بالضرورة – ما ورد في كثير من المصادر التراثية المعتبرة، خاصة وأنه لم يثبت أميته ولم ينفها عنه، وسواء أعرف شاعرنا القراءة والكتابة أم لم يعرفها، فلا شك في ثقافته الواسعة المطلعة المتمثّلة في شعره، ولذلك أظن

---

(1) ضيف، شوقي، **العصر العباسي الثاني**، 510.

(2) حسين نصار، كلمة التحقيق مقدمة تحقيق ديوان ابن الرومي. ابن الرومي، أبو الحسن العباس، **ديوان ابن الرومي**، تحقيق حسين نصار وشارك في التحقيق سيدة حامد عبد العال ومنير محمد المدني، دار الكتب والوثائق القومية مركز تحقيق التراث، ط3، 2003، ص 8.

(3) الحموي، **معجم الأدباء**، ج5، 2045.

(4) النجار، إبراهيم، **مجمع الذاكرة**، ص 455.

(5) المرجع السابق، 455 – 456.

أن بروكلمان أساء التقدير في حديثه عن عدم حصول الشاعر على أي تأديب أو معرفة(1)، ومن يطلع على شعره لن يجعل هذا الحكم مطلقًا من غير تقييد، ولعل هذه الدراسة تسهم في تقديم إضاءة تبرز القيمة الفنية لشعره، وتدلل على العمق الثقافي البارز فيه.

وللخبزأرزي أخبار لطيفة وملح مستطرفة منها ما حكاه "أبو محمد بن محمد الأكفاني البصري، قال: خرجت مع عمي أبي عبد الله الأكفاني الشاعر وأبي الحسين ابن لنكك وأبي عبد الله المفجّع وأبي الحسن السباك، في بطالة عيد، وأنا يومئذٍ صبي أصحبهم، فمشوا حتى انتهوا إلى نصر بن أحمد الخبزأرزي، وهو جالس يخبز على طابقه، فجلست الجماعة عنده، يهنئونه بالعيد ويتعرفون خبره، وهو يوقد السعف تحت الطابق، فزاد في الوقود فدخنهم، فنهضت الجماعة عند تزايد الدخان، فقال نصر بن أحمد لأبي الحسين ابن لنكك: متى أراك يا أبا الحسين؟ فقال له أبو الحسين : إذا اتسخت ثيابي، وكانت ثيابه يومئذٍ جددًا على أنقى ما يكون من البياض للتجمل بها في العيد، فمشينا في سكة بني سمرة، حتى انتهينا إلى دار أبي أحمد بن المثنى، فجلس أبو الحسين ابن لنكك، قال: يا أصحابنا، إن نصرًا لا يخلي هذا المجلس الذي مضى لنا معه من شيء يقوله فيه، ويجب أن نبدأ قبل أن يبدأنا، واستدعى دواة وكَتَبَ:

لِنصرٍ في فُؤادي فَرْطُ حبٍّ ... أُنيفُ بهِ على كلِّ الصِّحابِ
فَقُمْتُ مُبادِرًا وظَنَنْتُ نصرًا ... أرادَ بذاكَ طَردي أو ذهابي
فقالَ متى أراكَ أبا حسينٍ ... فَقُلْتُ لهُ إذا اتَّسَخَتْ ثيابي

وأنفذ الأبيات إلى نصر فأملى جوابها فقرأناه فإذا هو قد أجاب:

منحْتُ أبا الحسين صميمَ ودّي ... فَداعَبَني بألفاظٍ عِذابِ
أتى وثيابُهُ كقَتيرِ شَيْبٍ ... فعُدْنَ لهُ كريْعانِ الشَّبابِ

(1) انظر، بروكلمان، كارل، تاريخ الأدب العربي، أشراف على الترجمة العربية محمود فهمي حجازي وآخرون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992، المجلد الأول، ص 380-381.

ظننتُ جُلوسه عندي لعرسٍ فجئتُ له بتمسيك الثّياب
فقلتُ متى أراك أبا حسينٍ فجاوبني إذا اتّسخت ثيابي
فإنْ كان التّرفه فيه خير فلم يُكنّى الوَصي أبا تُرابِ[1]

وهذه الحادثة الطريفة تدلل على طرافة هذا الإنسان وحضور بديهته السريع، فقد رسم صورة مجيء ابن لنكك بثيابه البيضاء ومغادرته وقد طالها شيء من سواد الدخان بفكاهة تنم عن ظرافة مستملحة، إذ قال في ذلك:

أتى وثيابه كقتير شيب فعدن له كريعان الشّبَابِ

وفي هذه الحادثة دلالة على حالة الخبزأرزي المادية، فالراوي يقول ذهبنا إليه في بطالة عيد، وشاعرنا –في ذلك الوقت– يوقد النار ويخبز، ويقوم بكل هذه الأفعال بيده، دون أن يُذكر له صبي يساعده في العمل، فيتفرغ لاستقبال من يأتيه، ويستشف من ذلك حالته المادية النزرة التي لا تسمح له بالترفه حتى في الأعياد.

وله شعر يبين فيه حالته المادية الصعبة[2]:

مالي قليلٌ وكَسبي لَيس يَنْفعُني وقَدْ بُلِيْتُ بأقوامٍ مَفاليسِ
ما منهم أحدٌ يُرجى لِنَائله وكيف تُرجى عظامٌ في النّواويسِ
الخبْزُ عندهُمُ في وقت بيدرهم أعزُّ من نَورَةٍ في عهد بلقيسِ

ويظهر في شعر الخبزأرزي طابعًا شعبيًا لافتًا[1]، يقدم فيه الشاعر صورة لواقع الحياة الشعبية، التي عايشها، وشارك فيها عاملًا يمتهن خبز الأرز، وفردًا من

---

(1) ابن خلكان، **وفيات الأعيان**، ج6، ص377. أنيف: أسمو. الوصي– أبو تراب: يقصد علي بن أبي طالب –كرم الله وجهه–. ابن لنكك البصري (360 ه)، انظر ترجمته، الصفدي، **الوافي بالوفيات**، ج1، ص134. المفجع (320ه)، انظر ترجمته، الصفدي، **الوافي بالوفيات**، ج1، ص116–117.

(2) الخبزأرزي، نصر بن أحمد، ديوان الخبزأرزي: القسم الرابع، تحقيق محمد حسن آل ياسين، **مجلة المجمع العلمي العراقي**، بغداد، م 41، ج1، 1410هـ – 1990م، ص 223. نوره كذا في الأصل ولعله – كما يقول المحقق – بدره: أي كيس مال كثير، الناووس: مقبرة النصارى.

الطبقة الكادحة عانى الفقر، وضيق ذات اليد، في ظل مجتمع لم يكن الفارق بين طبقاته طبيعيًا، فثمة فوارق شاسعة بين أغنياء يملكون كلّ شيء، وفقراء كادحون تعوزهم لقمة العيش.

ويرزخ الشاعر الخباز تحت وطأة الفقر، وضيق ذات اليد، التي تظهر في تقاسيم حياته المملوءة بشرار النار ودخانه، الذي ينفخ فيه كل وقت، فلا يعرف يوم راحة، ولا بطالة عيد، ومع ذلك فقد ابتلي الشاعر برفقة أقوام مفاليس[2]:

مَالِي قَلِيلٌ وكَسْبِي لَيس يَنْفَعُنِي ... وَقَدْ بُلِيتُ بِأقْوامٍ مَفَالِيسِ
مَا فِيهِم أحَدٌ يُرجَى لنائِلِهِ ... وكيفَ تُرْجَى عِظَامٌ فِي النَّوَاوِيسِ
.... وفِي السَّفَاهَةِ هُم إِخْوَانُ إبلِيسِ
الْخُبْزُ عِنْدَهم فِي وَقْتِ بَيْدَرِهِم ... أعزّ مِنْ نَورَةٍ فِي عَهدِ بلقيسِ

إن معالم الفقر ظاهرة في الحديث عن قلة المال، وقلة ما يجلبه العمل من رزق ينجد صاحبه في القيام بأعباء الحياة[3]. وأين لهذا الرجل من خلاص؟ فرفاقه يشاركونه في هذه الصفة (بليت بأقوام مفاليس)، تؤكد هذه العبارة أن الفقر ليس مرضًا شخصيًا يعانيه الشاعر، بل إنه وباء مجتمعي يعانيه المجتمع ويقاسي آلامه، ويوجّه الشاعر قارئه إلى عمق مأساته بهؤلاء المفاليس، وما تحمله هذه اللفظة من بعد شعبي

---

(1) انظر، ضيف، شوقي،، الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور، دار المعارف، القاهرة مصر، ط2، 1984م، ص129-130 .

(2) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الرابع، ص 223.

(3) انظر حول الفقر في العصر العباسي على سبيل المثال: انظر، عطوان، حسين، شعراء الشعب في العصر العباسي الأول، مكتبة عمان، عمان-الأردن، 1970م، ص 9-17؛ المصري، عباس، تجليات الفقر في شعر أبي الشمقمق، مجلة القدس العربية المفتوحة للأبحاث، العدد الخامس والعشرون (2)، أيلول 2011.

يصور واقع الفقر، ويحيل إلى طبيعة العلاقات الاجتماعية الطبقية التي تجعل كل فئة منفصلة عن الأخرى، فالفقير أو قليل الكسب لا يرتقي بعلاقاته إلى من هم أعلى منه، بل إنه ينحصر في أمثاله أو من هم دونه:

مال قليل – مفاليس

ويلخص الخبزأرزي حالة هؤلاء القوم:

الخبز عندهم في وقت بيدرهم أعز من نسورة في عهد بلقيس

فهم لا يجدون الخبز حتى في أكثر أوقاته وفرة ووجودًا، معمقًا حالة الفقر والعدم التي يكابدونها.

ويبرز عالم الفقر في نصوص الخبزأرزي بتأثيرات يطبعها على فكره، فيقدم في إحدى مقطوعاته التي يتأمل فيها الحياة وفعل البشر[1]:

أرى النَّاس في الدُّنيا كراعٍ تشعَّبَتْ مراتعه لم يبقَ فيهنَّ مرتَعُ
فماء بلا مرعىً بخير ما وحيث يرى ماء ومرعى فَمُسْبِعُ
نُرَقِّعُ دُنيانا بِتَمزِيقِ دِينِنَا فَلا دِينُنا يَبْقَى ولا ما نُرَقِّعُ

تقدم هذه المقطوعة نظرة الشاعر للحياة، وتأمله فيها، ورؤيته الاستشرافية لأفعال البشر، وتتجلى الرقعة بكل ما تحمله من صبغة شعبية دالة على سبب وجودها في المجتمع الفقير، الذي يحتاجها في إصلاح ما يتمزق من ثياب وغيرها، صورة تكشف عن الاستهانة بالدين الذي يغدو قطعًا ترقع بها الثياب الممزقة، وتصبح مكانة الدين ثانوية وتأخذ الدنيا الدور الأساسي، وكأني بالشاعر يريد أن يقدم صورة الأصل

(1) مصطفى، محمد قاسم، سناء طاهر، شعر الخبزأرزي في المظان، ص 121. أشار جامعا الشعر إلى خلل في صدر البيت الثاني دون أن يتبينا علته، انظر، ص121.

في الكشف عن هذا الواقع المقلوب، إذ في أصل الأمر أن تكون الدنيا طريقًا لحفظ الدين، طريقًا للآخرة.

ويستعير الرقعة من عالم الفقر؛ ليقدم عذرًا على ما اقترف من سب في حق محبوبه الذي أنكر فعلته في حقه[1]:

قُلْ للذي يُنْكِرُ سَبِّي لَهُ ... واللهِ ما خُنْتُكَ في الْغَيْبِ
وإنّما أحْبَبْتُ سَتْرَ الْهَوى ... فَعِبْتُ ما ليس بذي عَيْبِ
وَسَلْهُ لي عَنْ مَثَلٍ قَدْ مَضى ... لِمْ رقع البزَّاز في الثَّوبِ

هذه الرقعة تأتي في هذا الموضع؛ لتكون غطاء على الهوى الذي يكنه الشاعر لمحبوبه، فيحتال بالسبّ، والإعابة تمويهًا على المتربصين بكشف العشاق وفضحهم، وترقيع الخياط للثوب يؤدي الوظيفة نفسها، التي من أجلها خرق الرجل الصالح صاحب موسى –عليه السلام– سفينة المساكين الذين يعملون في البحر، إذ إن عيبها بالخرق أهون من أخذ سفينة غصبًا، وهذا ما يريده الشاعر في حفظ الهوى، فالشتم خير من ترك المجال للواشي يفصم عرى الهوى.

وتجلت الشعبية في وصف الشاعر للمحبوب[2]:

مَلِيْحُ الْقَدِّ والْحَدَقَهْ ... بَديعٌ والذي خَلَقَهْ
لَهُ خالٌ بوجْنَتِهِ ... يُقَطِّعُ قَلْبَ مَن عشقهْ
لهُ صدغان من حُسنٍ ... على الخدّين كالحلقهْ
تَراهُ الدَّهْر يُنْصِفني ... ويوليني من الشّفقهْ

---

(1) آل ياسين، محمد حسن، من المستدرك على ديوان الخبزأرزي، ص 123.
(2) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثالث، ص 140.

إن غزل الخبزأرزي يتميز بهذا الطابع القريب من نفوس العشاق "وطبيعي أن يتميز غزل الخبزأرزي – وهو من أبناء الشعب – بسهولة مفرطة، وكأنه لغته صورة للغة الشعبية في عصره، ولعل ذلك ما جعل شعره يدور بقوة على ألسنة الصبيان والشبان والشيوخ"(1).

ولا يغيب الطابع الشعبي عن معاتبات الشاعر، والعتاب من الأمور المتكررة بين أفراد المجتمع(2):

تَعَاتُبنَا يُزْرِي عَلَيْنَا وإنّما   تعاتب أهل العقل من كمال العقلِ
وقد تذعن الأسياف وهي صدينة   وما كل حين يبذل السيف للصقلِ
وقد قيل يبلى الثوب من قبل حينه   مقاساته قبل التّدنس بالغسلِ

إلى أن يصل:

قيامي على رأسي بواجب إخوتي   يقل لهم كيف القيام على رجلي

وتبقى صورة الثوب الذي يبلى مرافقة للشاعر في كلامه، وكلام المرء إفراز – في كثير من الأحايين– لبيئته التي يعايشها، ويقدم وصفًا لقيامه بواجب خلانه وأصدقائه بصيغة شعبية (قيامي على رأسي بواجب إخوتي).

ومن الأساليب التي استقاها الشاعر من والواقع المجتمعي ما ورد في شعره من شتم وسب، حتى إن هذه الشتائم قام محقق الديوان بحذف أكثرها من متن الديوان، وفي نص يصف مشادة كلامية لغلام، يخاطبه الخبزأرزي(3):

فَقُلْتُ: لَا تَطْغَ يَا صَبِيٌّ فَلَا   يَزِيفُ فَرْخٌ وَبَعْدُ مَا طَيَّرْ
فاغْتَاظَ فِي نَجْدَةٍ كَزَلْزَلَةٍ   كَادَتْ لَهُ الأرض خشيةً تُفْجَرْ
وَقَالَ أمٌ الَّذي أرَادَ بِنَا   نَقْصَنا وَأُخْتُ الَّذي بنا قَصَّرْ

---

(1) ضيف، شوقي، الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور، ص 129.

(2) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثالث، ص152. يزري: يعيب.

(3) المصدر السابق: القسم الأخير، ص 161.

إن هذا الشعر يقدم وثيقة عن الحياة الأخلاقية التي كان يعيشها غلمان ذلك الزمان بما فيه من سوء خلق، وفحش قول.

والفكاهة أو المسحة الساخرة حاضرة في شعر الخبزأرزي، تمثل اتجاهًا يدل على استقائه لهذا البعد من واقع حياته الشخصية المرحة، وهذا الطابع يشيع في جل أشعاره، خاصة تعليلاته التي يقدمها؛ لستويغ أفعاله. والأمثال في شعره تمتد صلتها إلى حياة الشعب، وفكره الذي يعبر عنه في قوالب لغوية.

وبقي أن يشار إلى معتقد الشاعر الذي يرده السيد حسن الصدر إلى الشيعة في كتابه "الشيعة وفنون الإسلام"، فترجم له: "وأول من أوتي المعجز في شعره نصر بن أحمد... الشاعر المشهور، بالغزل الذي طبقت شهرته، وله في كل كتب التراجم والتواريخ ترجمة. وذكره الثعالبي في اليتيمة، وذكر من شعره جملة. قال: وكان شيعيًا"[(1)]، ولم أجد ذكرًا لتشيعه عند الثعالبي، وإنما ذُكِر التشيع للخباز البلدي في اليتيمة[(2)]، وأشار عفيف عبد الرحمن في (معجم الشعراء العباسيين) إلى تشيعه، فقال في ترجمته: وهو "شاعر شيعي"[(3)].

وثمة أبيات للشاعر، قد تدلل على تشيعه؛ فهو يقسم بحق علي -كرم الله وجهه-[(4)]:

انظرْ إليَّ بصفحٍ منكَ عن زللٍ لا تتركنِّي من ذنبي على وَجَلِ
روحي وروحك مقرونان في قَرَنٍ فكيف أهْجُرُ من في هجره أجلي
وليس لي أمَلٌ إلا وِصالَكُم فكيف أقطعُ من في وصْلِه أملي

---

(1) الصدر، السيد حسن، الشيعة وفنون الإسلام، مطبوعات النجاح – مطبعة دار العلم للطباعة، القاهرة، 1967، ص 142. أخذ عن شبكة الإمامين الحسنين للتراث والفكر الإسلامي www.ALHASSAUAIU.co .

(2) الثعالبي، أبو منصور، يتيمة الدهر، ج2، ص 154. والخباز البلدي (380ه) شاعر أمي آخر من شعراء العصر العباسي، انظر ترجمته، الصفدي، الوافي بالوفيات، ج2، ص43-44.

(3) عبد الرحمن، عفيف، معجم الشعراء العباسيين: معجم بيلوغرافي يعرف بالشعراء ومصادر دراستهم ومراجعها، دار صادر، بيروت-لبنان، ط1، 2000م، ص151.

(4) الخبزأرزي، نصر بن أحمد، ديوان الخبزأرزي: القسم الثالث، تحقيق محمد حسن آل ياسين، مجلة المجمع العلمي العراقي، بغداد، م 40، ج4/3، 1410 هـ – 1989م، ص149.

هــذا فــؤادي لــم يملكــه قــبلكمُ خلــق وحــقِّ أميــرِ المُــؤمنِينَ علــي

وفي موضع آخر يشير إلى حب علي بن أبي طالب ويتشفع بعترته الطاهرة[1]:

مَــالي إِلَــى مِثْلِــكَ مِــنْ شَــافِعٍ إِلَّــا تَــوَلّي الْعِتْــرَةَ الطَّــاهِرَهْ
فَمَــنْ تَــوَلَّى عِتْــرَةً قَــدْ زَكَــتْ زُكِّــيَ فِــي الــدُّنيا والْــآخِرَهْ
حُــبُّ عَلِــيّ بْــنِ أَبِــي طَالِــب دَلالَــةٌ باطِنَــةٌ ظَــاهِرَهْ

وتحمل هذه الأبيات تلمحيات تدل على تشيع الشاعر؛ فهو يقسم بـ(حق أمير المؤمنين علي) ويتشفع به وبأهل بيته، ويؤكد حبه لهم.

إن الغموض يكتنف حياة هذا الرجل، فلا يجد الباحث بين يديه دلائل تأريخية واضحة تسهم في رسم معالم حياته الاجتماعية، أو الثقافية، أو مذهبه الديني، وفي مثل هذه الأحوال -في رأي الباحث- يعد الشعر الوسيلة الأنجع في محاولة استكشاف حياة المبدع، ولا يعني ذلك تحويل المادة الشعرية إلى تأريخ مباشر، بل إن الباحث يرى في الشعر وفي - وفي الإبداع بوجه عام- انعكاسات تلقي بظلالها على ملامح تكشف جوانب خفية، تعرف بالقراءة والتحليل والتتبع الدقيق للظواهر المختزنة فيه.

ويحمل الشعر أدلة على ذلك؛ بما أفصح عنه منثقافة واسعة تمتع بها المبدع، ومن إبراز لملامح الفقر الذي شكا وطأته، وكما برز آنفا من إشارات قد تدلل على تشيعه في المذهب، ولا يجد الباحث فجاجة في القول إن الوقوف على شعر الخبزأرزي بالدرس والقراءة يعد الطريق الأوثق والأسلم في الكشف عن المبدع، وهذا هدف الدراسة.

---

(1) الخبزأرزي، نصر بن أحمد، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، تحقيق محمد حسن آل ياسين، **مجلة المجمع العلمي العراقي**، بغداد، م 40، ج2، 1410 هـ - 1989م، ص187.

الفصل الأول

الموضوعات في شعر الخبزأرزي

المبحث الأول: الغزل

أولًا: الغزل بالمذكر

اشتهر الخبزأرزي بالغزل، ووصف بأنه كان يقصر أشعاره على الغزل، ويتضح من ديوانه ميله إلى التغزل بالمذكر، وهو موضوع جديد في الشعر العربي، أو بحسب يوسف بكار غزل شاذ "لأنه جديد في أدبنا العربي الذي لم يعرفه في تاريخه الطويل منذ الجاهلية حتى منتصف القرن الثاني"[1]، و"لم يكد يبتدئ القرن الثاني الهجري حتى ظهر المجون وانتشر"[2]، الذي كان قبل هذا القرن "مسألة فردية وليس تيارًا عاتيًا"[3].

ويكاد يجمع معظم الدارسين لظاهرة الميل إلى الغلمان أو التغزل بهم على تسربها إلى الثقافة العربية عن طريق الفرس، وما رافقها من ترف حضاري[4] فتح المجال واسعًا أمام المجون والفساد الأخلاقي، وتلقي هذه الظاهرة بظلالها على قضية تاريخية جدلية شغلت "مختلف

---

(1) بكار، يوسف حسين، **اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري**، دار الأندلس، بيروت – لبنان ط2، ص 183. وتناول الباحث في دراسته ظاهرة الميل إلى الغلمان وأسباب بروزها في الأدب العربي باستفاضة، ص 183 – 202. للاستزادة: انظر، ضيف، شوقي، **العصر العباسي الأول**، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1969، ص 73- 74؛ وانظر، ضيف، شوقي، **العصر العباسي الثاني**، ص 97؛ وانظر، جيدة، عبد الحميد، **مقدمة لقصيدة الغزل العربية**، دار العلوم العربية، بيروت – لبنان، ط1، 1992، ص 173- 181؛ وانظر، موافي، عثمان، **التيارات الأجنبية في الشعر العربي منذ العصر العباسي حتى نهاية القرن الثالث الهجري**؛ منشورات دار المعرفة الجامعية، د.ت، ص 278 – 290 وانظر، سليم، حسن عبد الرحمن، **فن الغزل في الشعر المملوكي دراسة تحليلية نقدية**، مكتبة الآداب، القاهرة- مصر ، ط1، 2006، ص 88 – 89، وكذلك ص 93- 98.

(2) حسين، طه، **حديث الأربعاء**، دار المعارف، القاهرة – مصر، 1964م، ج2، ص 82.

(3) هدارة، مصطفى، **اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري**، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط2، 1970م، ص 204.

(4) انظر، بكار يوسف، **اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري**، ص 194

مراحل التاريخ"[1]، بما تحمله من متعة محظورة في ديانات وفلسفات ومجتمعات كثيرة، وقفت منها موقف الرفض والمعارضة[2]، والباحث لا يسعى إلى تقديم إطار جامع لموضوع بُحِثَ فيه، إلا أن البحث في كنه هذا الموضوع "يمس علم نفس أعماق الإنسان"[3]، ويفتح مجالًا لتساؤلات كثيرة مثيرة، يسعى من خلالها المهتم بالنقد العبور - بهذه الظاهرة - إلى محطات فكرية ورؤيوية، تمنح القارئ مفاتيح لمغالق نص الغزل بالمذكر.

ويصنف فرويد العلاقات الجنسية بحسب طبيعة إقامة العلاقة الشاذة "ثلاثة أصناف:

أ. الشاذون المطلقون: أي أولئك الذين ليس للجنسية عندهم سوى موضوع واحد يتمثل بالأفراد الذين ينتمون إلى جنسهم نفسه.

ب. الشاذون المزدوجون: أي أولئك الذين يمكن أن يتخذوا أيًا من الجنسين على السواء موضوعًا جنسيًا لهم.

ج. الشاذون العارضون: في هذه الحالة يتحدد الشذوذ بالظروف الخارجية، وبخاصة عدم توفر موضوع جنسي سوي، أو تأثير الوسط"[4].

والخبزأرزي في غزله لا ينقطع إلى الغلمان دون النساء، بل تجده في شعره يجمع بين الجنسين، وإن كانت الغلبة للغزل بالغلمان، الذي قد يتفوق على التغزل بالنساء، بحسب آدم متز، حيث يلحظ في دراسته للقرن الرابع -الذي ينتمي إليه نصر

---

(1) محمود، إبراهيم، المتعة المحظورة: **الشذوذ الجنسي في تاريخ العرب**، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت - لبنان، ط1، 2000، ص 20. وانظر حول تاريخ هذه الظاهرة المرجع السابق، ص 12- 16، ص 23- 41، =حيث تتبع تاريخ الظاهرة قديمًا زمانيًا ومكانيًا، وفي التاريخ العربي والإسلامي ص 45- 5؛ وانظر -أيضًا-، القضاة، عبد الحميد، **الشباب والشذوذ الجنسي: قوم لوط في ثوب جديد**، جمعية العفاف الخيرية، عمان - الأردن، ط1، 2007، ص 23- 29، وقدم الباحث لمحة تاريخية عن الشذوذ الجنسي من الإغريق - والرومان القدامى، وما بعد عصر الرومان.

(2) انظر - مثلًا - الغديان، سليمان، دراسة لبعض مسببات الجنسية المثلية لدى الأحداث: دراسة حالة، **مجلة الإرشاد النفسي، جامعة عين شمس** - مصر، ع 21، 2007، ص ص 229- 256، ص 229- 230.

(3) محمود، إبراهيم، **المتعة المحظورة: الشذوذ الجنسي في تاريخ العرب**، ص43.

(4) فرويد، سيجموند، **ثلاثة مباحث في نظرية الجنس**، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطبيعة للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، ط2، 1983م، ص 13.

بن أحمد- أن "الغزل الذي قيل في التوجع من هوى الذكران يعادل ما قيل في النساء على الأقل"[1]، في حين ،ثمة من يرى أن غزل الغلمان مثّل انحرافًا في موضوع الغزل؛ "لأنه أخلى الغزل من موضوعه الأصلي وهو المرأة"[2].

وفي إحدى مقطوعاته يصرّح الشاعر بعشقه لصورتين: صورة لغلام نموذج في الحسن، وأخرى لأنثى نموذج في الحسن أيضًا[3]:

مَنْ رَأى مَا رَأيْتُهُ	فَلَقَدْ فَازَ بالنَّظرْ
صُورَتَيْنِ تَجلّتَا	لهما تَسْجُدُ الصُّوَرْ
قُلْتُ لمَّا رَأيْتُ ذا	ك وهذا على قَدَرْ
أزُلَيْخَا ويُوسُف	قَدْ أعِيدا على البَشَرْ
أمْ لأشْرَاطِ سَاعَةٍ	جُمِعَ الشَّمْسُ والقَمَرْ
فَلَوَ انّي مُخَيَّرٌ	لتحيَّرْتُ في الْخِيَرْ
أشْتَهي ذا أحِبُّ ذا	ذاكَ سَمْعي وذا البَصرْ

إن الشاعر يسعى للجمال، فهو عاشق له سواء أكان الجميل مذكرًا أم مؤنثًا[4]، مؤكدًا عظيم حيرته لو خُيِّر في إحدى الصورتين الملتصقتين بجمال نموذجي استوحاه الشاعر، فربطه بأسلوب استحضر فيه شخصيتي يوسف رمز الجمال النموذج الرجولي، وزليخا الجمال الأنثوي المتجدد، وبالشمس والقمر نموذجي الطبيعة

---

(1) متز، آدم، **الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري: عصر النهضة في الإسلام**، نقله إلى العربية محمد عبد الهادي أبو ريده، أعد فهارسه رفعت البدراوي، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، ط5، د.ت، ج2، ص 166، وذكر الباحث الخبزأرزي في شعراء الغزل بالمذكر، انظر، ص167.

(2) خريس، حسين، **حركة الشعر العباسي في مجال التجديد بين أبي نواس ومعاصريه**، مؤسسة الرسالة، بيروت-لبنان، دار البشر للنشر والتوزيع، عمان -الأردن، ط1، 1994م، ج2، ص140.

(3) الخبزأرزي، نصر بن أحمد، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، ص 163.

(4) يرى الباحث أن هذه الإشارة إلى ورود العشق المزدوج للمذكر والمؤنث عند الخبزأرزي، تلتقي مع إشارة عباس محمود العقاد إلى شذوذ أبي نواس الذي لم يكن يستلزم الشغف بأبناء جنسه دون الجنس الآخر (المؤنث) الذي كان حاضرًا في شعره.

انظر، العقاد، عباس محمود، **أبو نواس الحسن بن هانئ**، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، د.ت، ص 142.

المتعاقبين، اللذين لا يجتمعان إلا لخطب عظيم؛ ليفصح عن رؤيته الناشدة للجمال النموذجي، ويذكر الشاعر دون تورع اشتهاءه للجنسين:

أشتهي ذا أُحِبُّ ذا	ذاك سمعي وذا البصر

فينزلهما منزلة لا يمكن الفصل بينها، وبين قيمة كل منهما (السمع، البصر)، إنه قلب الخبزأرزي الذي وُجِدَ فيه متسع لهاتين الصورتين.

وصورة الكمال لا تفارق شاعرنا في رسمه لغلامه الذي غدا في نظره أوحد عصره، مالكًا لصفات الجمال الحسية والمعنوية، من خَلْق وخُلُق، وله أمر ونهي وطاعة [1]:

حَسَنٌ تكَامَلَ في المَحَاسِنِ فاغْتَدى	لِكَمَالِهِ في الحُسْنِ أوْحَدَ عَصْرِهِ
واللهِ ما أدْري بأيِّ صِفَاتِهِ	أسَرَ القُلُوبَ فَأوْثَقَتْ في أسْرِهِ
أبوجهِهِ أمْ شَعْرِهِ أمْ نَحْرِهِ	أم قَدِّهِ أم رِدْفِهِ أم خَصْرِهِ
اللهُ صَيَّرَهُ خَلِيقَةَ شَمْسِهِ	فينا وأغْنَانَا بِهِ عَنْ بَدْرِهِ
خَلْقٌ وخُلُقٌ زَيَّنَاهُ وذُلُّ لا	عِزٌّ النُّفُوسِ لِنَهْيِهِ ولأمْرِهِ

فالجمال في هذا المحبوب جمال فطري، جبل عليه، ويصف الشاعر جمالًا حسيًّا، من وجه حسن، وشعر جميل، وما فيه من إثارة شهوانية، من جمال نحر، وقدّ، وردف، وخصر، ويجمع إلى ذلك جمالًا مكتسبًا بحسن خُلقه في معاملته الحسنة التي طوعت له النفوس.

[1] الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، ص 184.

ويجعل من محبوبه في إحدى قصائده صنمًا فيه من حسن التّصوير، وبداعة الخلقة، ما يجعله بغير نظير [1]:

صَنَمٌ تَصَوَّرَ أَحْسَنَ التَّصويرِ ... في الحسنِ قدْ أَمْسى بغيرِ نظيرِ
اللهُ صوَّرَهُ بديعِ محاسنِ ... كيما يكونَ نموذجًا للحورِ
فلذاكَ زخْرفَ وجهَهُ بدقائقٍ ... فتنتْ وكحَّلَ طَرْفَهُ بفتورِ

فيتفوق صنمه لإحسانه على كل الملاح الذين يتحسرون على أنفسهم، ويحسدونه إذا ما رأوه، وشاهدوا حال عشّاقه[2]:

كلُّ المِلاحِ إذا تراه تحسّروا ... حسدًا كحسرة عاشقٍ مهجورِ
إنّي لأحسَبُ حُسنه متفرّدًا ... إذْ كانَ منفَرِدًا بغيرِ نظيرِ
كم عاشقٍ بفناءِ عرصةِ داره ... كركوعِ موسى في فناءِ الطّورِ
فإذا بدا بلوائه فكأنّهم ... أسْرى وقد بَصرُوا بوجهِ أميرِ

ويعود في قصيدة أخرى إلى وصف غلامه بالصنم، وكأنه إذ يقف أمامه يقف وقفة عابد يسحره ذلك الصنم، الذي جمع الجمال، والحسن، والقوة، والملك[3]:

صَنَمٌ تَسَرْبَلَ شكلهُ من وَصْفِه ... فسبى القلوبَ بحسنه وبظرْفِهِ
جُمِعَتْ محاسن يوسفٍ في وجهه ... فجميع أرواح العبادِ بكفِّه
فالشّمْسُ تَقْبِسُ نورَها منْ نورهِ ... والحُور يُؤْخَذُ وصْفُها من وَصْفِه
فإذا تمرَّضَ لَحْظُه فكأنّما ... هاروت يسرق سحره من طَرْفِهِ

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي، القسم الثاني، ص 194.

(2) المصدر السابق، ص 195. عرصة: هي كل موضع واسع لأبناء فيه. تسربل: لبس.

(3) المصدر نفسه، ص 205، تسربل، لبس. هاروت: إشارة إلى هاروت المذكور في القرآن الكريم. سورة البقرة، 102. تسربل: لبس.

ويرسم الشاعر بكلماته لوحة فنية يظهر فيها الغلام متصرفًا بأرواح عشاقه، الذين يقفون بخفر ووقار في حضرته، ورائد ذلك الموقف الحسن والظرف الذين يملكهما الغلام.

وفي موضع ثالث يعود إلى كلمة الصنم؛ ليرسم بها ملاحة محبوبه، بإلحاح شديد، يبرز في تكرار لفظة الصنم، والصور النموذجية المرتبطة بها[1]:

طاووس حُسنٍ بل أتمُّ محاسنًا ... صنمُ الملاحة بل أجلُّ وألطَفُ
بشمائلٍ أغصانُها تتعَطَّفُ ... ورَوادف أردافهــا تتــردف
تتصلّف الأرض التي هو فوقها ... زهوًا به وتــراه لا يتصلف
متشرّبٌ ماء البشاشة وجهه ... فعليه ريحان القلوب يُرفرف
ماضره أن لا يكون مقلدًا ... سيفًا ففي عينيه سيفٌ مرهف
سَلْ وَرْدَ خدّكَ أيُّ حُسنٍ غَرْسُهُ ... إنّا نَراهُ يَعودُ سَاعةً يُقْطَفُ

إن التركيب "صنم الملاحة" لم يَرُقْ لجامعيّ شعر الخبزأرزي –على الرغم من وروده في الديوان بتحقيق محمد حسن آل ياسين– في حين اختارا (جمع الملاحة)؛ لورودها في "ثمار القلوب" للثعالبي، وعلّق الجامعان على ذلك: "جمع الملاحة: ولعلها الصواب: إذ لا أفهم معنى لعبارة صنم الملاحة"[2]، إن الشاعر –في رأي الباحث– يريد هذه العبارة ويكررها، مؤكدًا صورة محبوبه المرتبطة بالقداسة التي تصبغه بالنمذجة، وتمنحه المكانة العليا، فهو نموذج الملاحة وصورتها العظمى المتفرّدة، ولعل ورود هذه الكلمة "صنم" في غير موضع – عند الشاعر– يؤكد ذلك.

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، ص205. تتصلف: تتكبر.

(2) مصطفى، محمد القاسم؛ محمد، سناء طاهر، شعر الخبزأرزي في المظان، ص 126. والبيت في رواية ثمار القلوب:

طاووس حُسنٍ بل أتم محاسناً ... صنمُ الملاحة بل أجل وألطف

الثعالبي، أبو منصور، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب،152.

ويتابع في قصيدة أخرى رسم صورة محبوبه المتفوقة على نماذج الجمال المعروفة[1]:

فديتك لم أقسك بغصن بان ... ولا شبهت خدك جلنارا
وكيف وأنت معدن كل حسن ... إذا ما عد كنت له قرارا
وليس يتم حسن الخلق إن لم ... يكن من بعض حسنك مستعارا
لخلقك نسخة في اللوح كانت ... تخيرها مكونها اختيارا

فعند الخبزأرزي لا تقبل مقايسة المحبوب ومقاربته (بغصن بان)، أو أن يشبه خده بـ (جلنار)، ولا يَعدُّ الحسن صفة له؛ لأنه يراه معدن كل حسن وأصله، فكل جميل وبهي يُنسب إليه، كما أن صورته الفريدة اختارها له خالقه دون غيره، فهو متفرد بالجمال لا مثيل له.

وللشاعر مذاهب في ذكر أسماء غلمانه، فتارة لا يصرّح باسم غلامه، ولكنه يشير إليه أشارة باستحضاره لحادثة ما[2]:

أيا شبيه الذي باعوهُ إخوتُه ... ويا سَميَّ الذي ألقوهُ في النّارِ
لولا مَلاحةُ وقدٍّ منكَ تُعجبني ... وحُسن طرفٍ مليح اللّحظ سَحّارِ
وحاجِبَيْنِ وأصْداغٍ مُعَقْرَبَةٍ ... وطُرةٍ جَعْدةٍ سَوْداءَ كَالقَارِ
مَا كُنْتُ أرْعى نُجومَ اللّيلِ مُكْتئباً ... وَلا بَكيتُ بِدَمْعٍ واكِفٍ جَارِي

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، ص 188. الجلنار: زهر الرمان.

(2) المصدر السابق، ص 177- 178. الطرة: الناصية، القارة: الصخرة السوداء. الجرم: علق على ذلك المحقق: الجرم بضم الجيم وسكون الراء، ولعله ضم الراء من باب الضرورة الشعرية، الصدغ: ما انحدر من الرأس إلى مركب اللحيين ، وقيل هو ما بين العين والأذن. القار: القير والقار لغتان، وهو شيء أسود تطلى به الإبل والسفن، يمنع الماء أن يدخل، وقيل: هو الزفت. واكف: سال قليلا قليلا.

فاسم هذا الغلام إبراهيم، كما يفهم من نص الشاعر، الذي يعمد إلى مداعبة السامع، خاصة وأنه كان ينشد الشعر لمن يؤمونه وهو يؤدي مهنته[1]، فيداعب سامعيه بظرفه وخفة روحه. ويهدد الشاعر غلامه بعقوبة من الله إن قطع وصله بلا سبب، وهذا الأسلوب يستخدمه الشعراء في محاولة استمالة معشوقيهم[2]، يقول في ذلك[3]:

إِنْ كُنْتَ قَدْ حُلْتَ عَنْ وَصْلِي بِلا جُرُمٍ   فَاللهُ يُنْصِفُنِي مِنْ كُلِّ غَدَّارِ

فلا يجد من ينصره في الصبر على هجر هذا الغلام سوى الله، وكأنه لا يقوم بأي فاحشة تستدعي سخط الله، فيدعوه أن ينصفه مما سيحل به من هجران الغلام له!

ومن مذاهبه في ذكر أسماء غلمانه تقطيع حروف الاسم؛ لتغدو لغزًا طريفًا يقوم القارئ بتجميعه، ومن وسائل شعر المجون "الحيلة الطريفة، والنادرة المعجبة، والكلمة المتهالكة، والصورة الضاحكة. وهذا كله محتاج ظرف اللسان، وخفة الروح، وشدة العارضة والبديهة"[4]، ومن ذلك قوله[5]:

تَقَطَّعَ فِيَّ اسْمُهُ إذْ ذَكرتُهُ   بتقطيع أنفاسي لدى الصُّعَداءِ
فيا ميمَ مولايَ ويا ظاءَ ظالمي   ويا فاءَ فوزي ثم راءَ رَجَائِي

---

(1) انظر، زيدان، جرجي، **تاريخ آداب اللغة العربية**، طبعة جديدة راجعها وعلق عليها شوقي ضيف، دار الهلال، القاهرة–مصر، د.ت، ج2، ص167.

(2) انظر، حول استخدام الشعراء –في العصر العباسي– تخويف الحبيب من عاقبة الظلم، الحذيفي، عبد الله طاهر، **فاعلية التعبير القرآني في الشعر المحدث العباسي: دراسة تناصية**، عالم الكتب الحديث، إربد–الأردن، جدارا للكتاب العالمي، عمان –الأردن، ط1، 2009، ص 218–221.

(3) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، ص 178.

(4) عتيق، عبد العزيز، **الأدب العربي في الأندلس**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت–لبنان، ط2، 1976، ص256.

(5) مصطفى، قاسم محمد، سناء طاهر، شعر الخبزأرزي في المظان، ص85.

إنه مظفر، ولكن الشاعر ولج -بظرافة- إلى صفاته بتفكيك حروف اسمه، ويبرز التقطيع حالة العاشق الذي تتقطع أنفاسه شوقًا حينما يتذكر محبوبه، المسيطر على فكره، فاللغة تقدم الحالة الشعورية والنفسية للمبدع.

ويصرِّح باسم المتغزل به في غير موضع، فيشكل باسمه الظاهر صورة تعبر إلى بيان حسن الموصوف، منها قوله[1]:

جَلَّتْ صِفَاتُ محمدٍ وتَلاطَفَتْ فقدْ ارتدى بجلالهِ وبلطفِهِ
حاشا حبيبي أنْ أشبِّهَ وجهه قمرًا يُعاب بنقصِهِ وبخسفِهِ
لا صبرَ لي عنْ أنسه وحديثه والإلفُ ليس بصابرٍ عن إلفِهِ
إنّي أمُوتُ ببُعدهِ وبصدِّه وكذا أعيشُ بقربِهِ وبعطفِهِ

فهذا محمد لا يتصل بشبه إلى القمر الذي يعاني النقص والخسف، ويجمع إلى الحسن، الوقار واللطف وطيب المألفة، إن هذه الصورة التشبيهية التي تعمد إلى قلب الواقع المتوقع تحمل صورة مثيرة نموذجية، تثير القارئ الذي يتوقع -أو اعتاد- تشبيه المحبوب بالقمر، بيد أن الشاعر لا يرتضي هذا النموذج الذي يعتوره النقص والخسف واصفًا لمحبوبه، صورة تشير إلى كمال حسن المصوَّر، نافيًا عنه المصوِّر النقص والخلل.

ويذكر اسم غلام يدعى "أحمد"، مر به، فدار بينهما حوار لا يخلو من معاتبة العاشقين، ويحمل النص بيانًا لطبيعة علاقة من العلاقات التي أخذ فيها الغلمان دورًا

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، ص 206.

مؤثرًا في العلاقات الشخصية في العصر العباسي[1]، ودليلًا على بلوغ المجون حدًّا وصل إلى الحديث عن الغلمان ودورهم في الإثارة الحسية [2]:

قَدْ مرَّ بي أحمدٌ فما وَقَفا ... فليتَهُ في رجوعه عَطَفَا
فقلتُ سُؤْلي أما ترقُّ لمن ... أمسى من الحبِّ هائمًا دَنِفَا
فاحمرَّ خدّاه من معاتبتي ... كأنّما الوردُ منهما قُطِفَا
فقال لي: لا تلمْ على صَلَفي ... كل مليحٍ ترى له صَلَفَا

ويجعل الشاعر من صفات الغلام دليلًا على اسمه، إن صفة الحسن تحمل الاسم[3]:

يا حَسنًا اسمُهُ له صِفَةٌ ... بديعُ حُسنٍ سَوّاهُ خَالِقُه
للغصن من قَدِّه شَمائلُه ... للظبي من جيده سَوالِفُهُ
يستقبح الظُّلمَ وهو فاعلُه ... وينكر الحقَّ وهو عارِفُهُ
تُهدي إلى الهوى رَوادِفُه ... إذا تهادتْ به رَوادِفُهُ

إن الشاعر بتفننه في ذكر أسماء غلمانه المتعددين يكشف عن تعلقه بهذه الفئة، ومدى اختلاطه بهم، في عصر أخذت فيه ظاهرة الغزل بالمذكر بالتفشي، وتبدو صورتهم في

---

(1) انظر، موافي، عبد العزيز، حركة التجديد في الشعر العباسي، مطبعة التقدم، القاهرة-مصر، 1983، ص100.

(2) الخبزأرزي، نصر بن أحمد، ديوان الخبزأرزي: القسم الأخير، تحقيق محمد حسن آل ياسين، مجلة المجمع العلمي العراقي، بغداد، م41، ج2، 1411هـ - 1990م، ص 149 - 150. دنفاً: المدنف من براه المرض حتى أشرف على الموت.

(3) المصدر السابق: القسم الثالث، ص 135. وثمة مواطن غيرها يصرح الشاعر فيها بأسماء الغلمان المتغزل بهم يراجع في ذلك مثلاً: القسم الثالث: ص 156، ص 138، القسم الرابع، ص 189، ص 205، ص 217. السالف: أعلى العنق.

أحسن توصيف، ويتجلى ذلك في وصف صاحبه الذي ملك الحسن اسمًا وصفة، فكان له من اسمه نصيب.

ويخفي الشاعر اسم محبوبه، ويحذر من البوح به؛ قاصدًا بذلك صيانة الهوى والخوف على المحبوب[1]:

وإذا ما الحبيب كان مصونًا	صُنْتُ ودّي له وصُنْتُ لِساني
بي حذارٌ إذا أردت أسمّيـ	ـه كأنّي أفطَرتُ في رمضان

فيربط ذنب ذكر اسم المحبوب بذنب يعد اقترافه عظيمًا، فمَن أفطر في رمضان متعمّدًا لم يجزه صيام الدهر كله[2]، وكذلك سيندم الدهر كله لو عرّض بالمحبوب، أو أباح لنفسه ذكر اسمه.

ويصف الشاعر غلمانه بأوصاف حسية تكشف عن شهوانية ينطلق منها في التعامل مع هذه الفئة بتهتك ومجون وانحطاط أخلاقي، كأنه يتعامل مع أنثى[3]، ومن ذلك وصفه لأحد غلمانه، مصرحًا بتعطشه لنوال ما يروي ظمأه من ماء خدّه[4]:

وشادن مُخْتصر الخصر	مُكحَّلِ الأجْفان بالسَّحر
كأنّ ماءَ الْحسن في خدِه	ماءُ النّدى يُمزج بالخمرِ
وقُبلَةٍ مِنه على غَفلة	زيادةٌ في مُدة العمر

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الرابع، ص 185.

(2) متن الحديث: " من أفطر يوماً من رمضان متعمدًا من غير رخصة من الله لقي الله بهوإن صام الدهر كله إن شاء غفر له وإن شاء عذبه".

الصنعاني (211ه)، عبد الرازق، المصنف، تحقيق حبيب الرحمن الأعظمي، المكتب الإسلامي، بيروت –لبنان، ط2، 1403هـ، كتاب الصيام، باب حرمة رمضان، ص199، رقم7476.

(3) المقدسي، أنيس، أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط 10، 1975، ص 55- 56.

(4) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، ص 178.

فهو لا يقف عند وصف المحاسن حسب، بل يسعى لاغتنام الفرصة من أجل تحقيق

رغباته الشهوانية مصرحًا بذلك دون خوف أو مواربة، وربما يقدم "التحول عن الأنثى إلى ميل عشقي آخر، صوب الذكر ومن قبل الذكر... أرستقراطية... تكره أن تكون المرأة مصدر إلهام... ما دامت استرخصت ، فكأنها، وهي تدينها، تدين الواقع الذي أنزلها من شامخ عالٍ إلى خفض"[1]، إن مثل هذه النظرة تفتح أبوابًا تؤوّل الظاهرة اجتماعيًا وفكريًا؛ إذ قد يحمل كل ميل عن شيء إلى ما يضاده ثورة ضد المتحول عنه بطريقة أو أخرى.

ويقدم الشاعر وصفا يشير إلى حرصه على الإفادة من المتع التي يحملها محبوبه الذي يشبهه بالبساتين المثمرة[2]:

وشادن زُرْتُهُ فرحَّبَ بي ... ترحيبَ جَانٍ على مواليه
جَنَيْتُ وردًا من خَدِّه بِفَمِي ... فعِشْتُ لا عاش مَنْ يُعَاديه
تُحيي رفاتَ العِظَامِ قُبلته ... لأن ماءَ الحياةِ من فيه

إذا كانت اليد أداة لجني ثمار البساتين، فإنها عند الخبزأرزي تحولت إلى الفم؛ فهو باحث عما في الغلام من جمال حسي، معللًا أفعاله؛ ببحثه عن الحياة التي لا تعدو أن تكون حياة حسيّة شهوانية.

وفي وصفه لغلام شادن أحور يحاكي نماذج الجمال ويفوقها، يقف الشاعر أمام سحر الجمال باحثًا عن رغباته[3]:

نَسيمٌ بالصُّدودِ مستَهتِر ... قَلْقَلَهُ شَادِنٌ لَهُ أَحْوَر

---

[1] إبراهيم، محمود، **المتعة المحظورة: الشذوذ الجنسي في تاريخ العرب** ، ص124.

[2] مصطفى، قاسم محمد؛ محمد، سناء طاهر، شعر الخبزأرزي في المظان، ص 152.

[3] الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، ص 169 – 170. قلقله: جعله يضطرب.

أبــدعَ فــي خَلقِـه مُـصَوِّرُه   فأكمَـل الحُسْنَ فيـه إذ صَوَّر
لا الـشَّمسُ تَحْكِيـه فـي ملاحتهـا   ولا هـلال الـسماء إذ يبـدر
مـن أيـن للبـدر مثـل عَارِضـه   وأيـن للبـدر شـارب أخـضر

إن هذه الصورة الوصفية منحت الغلام صفات تفوق صفات البشر، بل إنها تعدت نماذج الجمال من شمس وبدر، والشاعر لا يتمالك نفسه أمام هذا الجمال دون أن يقدم طلبًا حسيًا صريحًا [1]:

طالبْتُـه قبلـة فغلـظ لـي   وسـلّ نحـوي بلحظـه الخنجـرْ

ولا يستسلم، بل يزيد في طلابه والإلحاح عليه؛ ليقلل من تمنعه ويكسر من جموده محاولًا تحقيق ما يصبوا إليه[2]:

فلـم أزل بـالرّقى أدرجـهُ   حتـى إذا لان حـل لـي المئـزرْ
فبِـتُّ فـي لَيلـة نَعمْـتُ بهـا   بِطِيـب عَـيش مـن الفتـى الأقمَـرْ

ولم يجد الباحث أوضح من ذلك دليلًا لفظيًا للبحث عن الرغبة الحسية مع الغلمان التي"تظل علامة دالة على عدم انضباط الشعر بالمفاهيم العقدية"[3]، وشيوع المجون والتهتك الذي يبرز بألفاظ صريحة مباشرة.

وله موقف فيه القول الفصل في رؤيته للهوى[4]:

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، ص 110.
(2) المصدر السابق، ص 170.
(3) عليان، مصطفى، دراسات نقدية في ظلال سورة الشعراء: **الغزل ضوابط النظرية وظواهر العدول**، مؤسسة الرسالة للنشر والتوزيع – منشورات العصر الحديث، بيروت – لبنان، ط1، 2008، ص 174.
(4) مصطفى، محمد قاسم؛ محمد، سناء طاهر، شعر الخبزأرزي في المظان، ص 131.

إذا ما قنعنا بالتَّواصُلِ في الهَوى   فلا أنتَ مَعشوقٌ ولا أنَا عَاشِقُ
فلا وصْلَ إلا أن يَكُون تَبَاذُلٌ   ولا بذل إلا أنْ يكونَ تعَانق

وسعي الخبزأرزي وراء الحب قد ينطبق عليه شيء مما تمثله محمد مندور عن فئة من البشر"لا يؤمنون بشيء ولا يثقون بشيء إلا أن يكون الباطل والعدم، ومع ذلك لا يهدأ لهم سعي وراء المطلق، فهم عدميون ظمأى لهذا المطلق، ومثال ذلك من لا يؤمن بالحب، ولكن يجري وراءه ويلهث، وربما ازداد تعلقًا بهذا الشعور والتماسًا له، كلما كان إيمانه ببطلانه أشد استبدادًا بالنفس"[1]. فشاعرنا يسعى نحو سراب ووهم في تحقيق الوصال مع المحبوب، وإنه ليحرص على الوصول إلى المتعة الحسية علّها تغنيه عن إحساس الحب الذي يكتفي ببث المشاعر الجياشة بين العاشقين دون تهتك أو مجون.

ثانيًا: الغزل بالمؤنث

والشاعر في علاقته بالمرأة ينظر إلى الجانب الشهواني فيها، وما تجلبه له من متعة وإثارة، فشعره يقف عند وصف المفاتن، دون فسح مجال كبير لبث مشاعر الشوق والهيام، ولعل وقوف الشاعر عند الجواري والقيان وانشغاله بما يقدمنه من طرب ولهو، باذلاتٍ ما لديهن طلبًا للأنس والمال، حوّل مكانة المرأة من إنسانة تُرتبط

---

[1] مندور، محمد، في الأدب والنقد، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة 1978، ص 186.

علاقتها بالمقدّس[1]، الذي يفني الإنسان من أجلها الغالي والنفيس، فتحولت إلى "أداة للمتعة، المتمناة، المشتهاة، أو الجاهزة"[2]، التي يصل إليها الطالب دون كبير عناء.

ويتناول الخبزأرزي في إحدى مقطوعاته جلسة قضاها مع نساء جميلات، يُسبي حديثهن عقله، ويتعدى -في وصفه- جمال الحديث، إلى وصف المفاتن الساحرة، في الثياب الجميلة، مفصحًا عن موعد اللقاء الذي تم ليلًا[3]:

ونواعمٍ بيضِ الوجوهِ سَبَيْنَني ... بحديثهنَّ وقد هدا السُّمَّارُ
يخطُرنَ في بيْضِ الثّيابِ وصُفرِها ... خمصُ البُطونِ نواهِدٌ أبكَارُ
حَتى إذا انْبلَجَ الصَّباحُ لِنساظري ... وَدَّعنَنَي ودموعُهُنَّ غِزَارُ
فسألتُهنَّ عَنِ الزيارةِ قُلْنَ لي ... زُرنا فقد زُرْنَاك يا غَدَّارُ

والنص يؤكد أن الشاعر لا يقف من المرأة موقف حب صادق، يبادله امرأة بعينها؛ إذ تجده يقضّي ليلته مع مجموعة من النساء (ونواعم بيض الوجوه) انفرد بمجالستهن بعد انقضاء سمر جماعي، ولا يُسرُّ الشاعر بحديثه لإحداهن، ولا يبدو أنه على علاقة بواحدة فقط، ولا يلقي الوعد باللقاء لواحدة، فالهدف من تلك العلاقة اللهو والأنس.

ويرسم الشاعر لنفسه صورة مقابلة لصورة المرأة، فيصف جمالها ومفاتنها، ولكنه لا يلغي ذاته، فلا يقف نائحًا شاكيًا لهيب العشق وحرق الشوق -لامرأة دون غيرها - ولا باكيًا عند الفراق، بل تسكب الدموع غزيرة من النساء، فهو مطلوب أكثر

---

(1) انظر -حول مكانة المرأة المقدسة-، عبد الرحمن، نصرت، **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث**، مكتبة الأقصى، عمان -الأردن، ط2، 1982م، ص109- 127، حيث ربط صورة المرأة عند الجاهلي بالرمز الديني؛ وانظر، عشا، علي، **هموم الإنسان في شعر ما قبل الإسلام**، أطروحة دكتوراه، جامعة اليرموك، إربد -الأردن، 1998، ص66.

(2) الجندي، محمد، **أطروحات جمالية**، مكتب الخدمات الطباعية صالحية دمشق، دمشق-سوريا، ط1، 1985، ص 104.

(3) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، ص 176.

منه طالبًا، حتى إن صفة الغدر التي عاناها العشاق وشكى منها الشعراء في حديثهم عن المحبوبة ومواعيدها العرقوبية، تجدها مقلوبة عند الشاعر الذي تزوره النساء، ويخلف إذا ما وعد بالزيارة:

فسألتهن عن الزيارة قلت لي   زُرنا فقد زُرناك يا غدار

ويجد الباحث تقاربًا بين دور المرأة في شعر الخبزأرزي ودورها في شعر عمر بن أبي ربيعة، مع الفارق الزمني والاجتماعي الطبقي بينهما، فعمر "قلما يشكو من هجر أو يتألم لصد، .. فهو لا يشكو الغرام والعشق، بل محبوبته هي التي تشكو من ذلك فهي التي تحيطه بشباك التضرع والاستعطاف، وهي التي ماتني مسهدة تتعذب في حبه وتتمنى لو تراه"[1]، وهكذا المرأة عند الشاعر تغادر وهي تترقب موعدًا جديدًا، في حين تتحول الصورة في العلاقة بين الخبزأرزي والغلمان، فيشكو هجرهم وصدهم، ويستعطفهم باستجداء الوصل، حتى إنه يتبرم بالرقيب الذي ينغص لقاءه بهم[2]، في حين لا يظهر ذلك في شعره مع المرأة التي تسعى إليه قادمة في ليلة ازدانت بنور نجومها [3]:

أتتنا بليلٍ والنجومُ كأنّها   قلادةُ جَزْعٍ حُلَّ منها نظامُها
فما برحتْ حتّى حَلَلْتُ إزارَها   وَقَبَّلْتُها عَشْرًا وقلَّ احتِشامُها

---

(1) ضيف، شوقي، **العصر الإسلامي**، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط7، 1976، ص351؛ وانظر – كذلك – ضيف، شوقي، **التطور والتجديد في الشعر الأموي**، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط 6، 1977، ص 226– 234؛ وانظر، جيدة، عبد الحميد، **مقدمة لقصيدة الغزل العربية**، ص 119 – 120.

(2) انظر، الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي : القسم الثالث، ص 145، انظر، مصطفى، محمد قاسم؛ محمد، سناء طاهر، شعر الخبزأرزي في المظان، ص 92.

(3) المصدر السابق، ص 174. الجزع: الخرز، مفرده جزعة.

إن الشاعر يشير بقوله (أتتنا) إلى قدوم المرأة إليه، فهي زائرة وهو مزور، وهي طالبة وهو مطلوب، إن الحديث في هذا الجانب يقدم صورة لأثر الجواري اللواتي ساعدن على انتشار تلك اللقاءات المقلوبة، والانحراف بالعلاقة بين الرجل والمرأة عن مسارها المعتاد المتوقع، فقد "كان العامل الحاسم في انحراف الحياة الاجتماعية إلى... الجانب اللاهي هو انتشار الجواري الأجنبيات في هذا المجتمع"[1].

ويتحدث الشاعر عن اللقاء بصراحة حسية مطلقة، إذ يصف طبيعة اللقاء ومجرياته فيقف عند الغاية من هذه الزيارة، ويفصح عن امرأة متبذلة قليلة الاحتشام بادرها بفعل كفعلها، وهكذا ينسج الخبزأرزي حديثه عن المواقف الجنسية دون تورع متجاوزًا الحدود الدينية والاجتماعية، متناولًا الموضوع بحسب ما يشتهي، كأنه لا يكتب إلا لنفسه.

ويلحظ في البيتين السابقين، غياب المشاعر العاطفية؛ إذ لا مجال لأي حوار في ذلك اللقاء الذي تغيب عنه العواطف المعنوية تمامًا. ولقاءات الشاعر بالنساء لا ترتبط بامرأة واحدة، أو نساء معروفات، فلا تجده يذكر امرأة بعينها؛ إذ لا يعثر في كل شعره على اسم أنثى – حرة أو جارية –، وفي مقابل ذلك يتغنى بأسماء غلمانه ويتفنن بذكر أسمائهم.

---

[1] خليف، يوسف، **في الشعر العباسي نحو منهج جديد**، مكتبة غريب، القاهرة- مصر، د.ت، ص23.
وكتاب القيان لأبي الفرج الأصفهاني شاهد على كثرة تلك الطائفة، ودورها الفاعل في الحياة العباسية، بما حصلنه من علم ومعرفة في شتى المجالات، إضافة إلى ما يحسنّه من استمالة القلوب، وسبي العقول. انظر، الأصفهاني، أبو الفرج، القيان، تحقيق خليل العطية، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، 1989م، ص 45 وما بعدها.

ويتابع في وصف مفاتن المرأة التي لا تغيب عن مجالس اللهو والشرب التي يرتادها[1]:

وسَكْرانةٍ سَكْرى دلالٍ وقوَّةٍ إذا هيَ قامَتْ لَمْ تَخُنْها المَفاصِلُ
تَثَنَّتْ بغصنٍ ذابلٍ عندَ سُكرِها وذا عَجَبٌ غُصنٌ من الريِّ ذابلُ

فبالإشارة اللامحة يغني عن تفصيل صفات المرأة التي جمعت حسن الدلال إلى حسن الجسد، فدلالها لم يلغ قوتها أو ويفسد حسنها (فإذا ما قامت لم تخنها المفاصل)، ويكشف ذلك عن جسد قوي متناسق، يمكن صاحبته من التثني بحركة جميلة، وهي امرأة تشارك في مجالس الشرب، بالسكر والرقص، إنها متمم حسي لجلسة لاهية[2].

ويربط النعيم وبشارة السعادة، وحسن الحال، بإقبال المليحات ذوات الحسن والدلال، اللواتي يملكن مسحة طبيعية من الجمال تفوق كل تجمل أو تزين بالحلي[3]:

إقْبالُهنَّ بشارةُ الإقبالِ وحُضورُهنَّ حُضور حُسْنِ الحَالِ
هُنَّ الغواني بالجمال عن الحُلى فجمالُهنَّ يفوق حَلْيَ الحَالي
إنعامُهُنَّ لنا طليعة نعمةٍ موصولة بمُقَدِّمات وصالِ
شُبْنَ المَلاحةَ بالدَّلال وأُشْرِبَتْ بقلوبهنَّ حلاوةُ الإدلالِ

فالمرأة مشهد من المشاهد التي لا تكتمل دونها مجالس الطرب واللهو، فحضورها يجلب البشارة والأنس، فيعمد إلى وصف ذلك الجمال الطبيعي الذي تستغني فيه النساء

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثالث، ص 154.

(2) انظر -حول أثر الجواري في المجتمع العباسي-، نصير، أمل، **العلاقات الأسرية في شعر العصر العباسي حتى نهاية القرن الثالث الهجري**، الإسراء للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2005م، ص51-57. وبينت -الباحثة دور هذه الطائفة في حركة المجون في ذلك العصر، غير أنها أشارت إلى عدم جواز إطلاق هذا الأمر على كل جواري ذلك العصر، الذي كان فيه جوارٍ أخلصن لأسيادهن، ولم يشاركن في الحياة اللاهية العابثة.

(3) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثالث، ص 155. الحالي: صانع الحلي. شبن: خلطن.

عن الحلي الذي ينطبق على جمال قلوبهن، الجمال الطبيعي، ليتحول بعد ذلك إلى الجانب الحسي الصريح[1]:

وإذا اهتززنَ لنا تهزُّ قلوبَنا هيفُ الخُصور ورُجَّحُ الأكفالِ
يُشفى العليلُ بأُنسِهنَّ كَمِثْلِ ما تُشفَى العِطَاشُ ببارد السَّلسالِ

فتتكامل الصفات المعنوية والصفات الحسية؛ لتشكل رؤية الخبزأرزي للجمال بجانبيه المعنوي والحسي، قاصرًا وصفه على النساء المشاركات في اللهو من جوارٍ وقيان.

وتبقى نظرته إلى الجمال باحثة عن الجمال النموذج، ففي إحدى قصائده – التي تتجاوز العشرين بيتًا – يعقد مقارنة بين حورية أرضية وحورية من الجنان، مبيِّنًا تفوّق حوريته على مثال الجمال الأنثوي في الجنة[2]:

وشمسِ خُدورٍ لو بَدَتْ من خُدورِها لرضوانَ أَزْرَتْ بالجِنانِ وحورِها
إذا ما بَدَتْ لو لَم يكنْ ماءُ وجهِهَا يُدافِعُ عنّا لاحترقْنَا بنورِها
إذا ما أجالت طَرْفَها سَجَدَ الهَوى لأجفانها من غَنْجِها وفُتورِها

فهو بذلك يرسم صورة نموذجية لجمال هذه الأنثى، التي لا يملك الناظر إليها إلا الإذعان لجمالها.

وينتقل من بعد الجمال الغيبي إلى نقل صورة الجمال الوصفي المرتبط بعناصر من الطبيعة[3]:

تعلَّمَ غُصنُ البَانِ مِن حَركاتِها فنونًا وما يَأتي بِعُشرِ عَشيرِها
يُرى حَلْيُها من حُسنها مُتَزيّنًا ومن طِيبِها يَزْدادُ طِيبُ عَبيرِها

---

[1] الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثالث، ص 155. السلسال: الماء الجاري في حدور واتصال .

[2] المصدر السابق: القسم الرابع، ص 205.

[3] المصدر نفسه، ص 205.

إن حسنها مبعث لكل حسن، فلا يُرى ما عليها إلا حسنًا جميلًا، وهذه الفتاة لها قدرات معجزة خارقة، فما أن تحل إلا وحلت الحياة، ورحيلها يخلفه القفر والجدب(1):

ولو ضَربَتْ بين القُبور بنَغْمَة ... لقَهقَهتِ المَوتى لها من قُبورِها
لو انَّ سُليمان النَّبي يَخالُها ... توهَّمها بلقيسَ فوقَ سريرِها
فتاةٌ لها عندي حديثٌ وإنَّما ... لَوَاحِظُها قد حدَّثَت عن ضميرِها

إن الشاعر يقف عند هذه المرأة –التي لا يذكر اسمها– مبتعدًا عن الوصف الحسي الذي اتَّبعه في جلِّ أشعاره؛ لأنه في هذا النص يقف عند (شمس خدور)، فهو لا يقف عند قينة أو جارية سخَّرت نفسها لمجلس لهو أو شراب، ويظهر في هذا النص لوعة العشق وأمنيات الوصل(2):

تُؤخِّرُ عن قلبي نَصيبَ سُرورِه ... وقدْ عَجَّلَتْ للعين بعضَ سرورِها
إذا جئتُ عَطشانًا إلى ماء وصلها ... فما يُنقَعُ الصّادي بِصفوِ غَديرِها
لها صِدْقُ إعْراض وزُورُ تَعَرُّضٍ ... فيا حَسرَتا من صِدقِهَا لي وزُورِها
تُرَضِّي خَيَالَ النَّاسِ عِنْدَ مَغيبِها ... وتُبدي إشارات المنى في حضورِها
وقولوا لها إنِّي أسيرُ بحبِّها ... فهل عندها من رحمةٍ لأسيرِها

إنها امرأة متمنعة، لا تقدم للعاشق ما يشاء، بل تضرم في قلبه نار العشق والشوق، وتعلله بالأماني؛ ليقع في أسرها، ولافكاك له إلا أن تعطف أو ترحم.

وذات الشاعر لا تغيب في حضور بنات الخدور المتمنعات، فيصف – في موضع آخر – جمال فتاة خدر زاد جماله جمال لقائهما(3):

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الرابع، ص 206.

(2) المصدر السابق، ص 206.

(3) المصدر نفسه: القسم الثاني، ص 173.

در: –قال المحقق – ولعله من در السراج إذا أضاء.

وعـــروسٍ مـــن بنـــات الــــــ ـــــكَرْم فـــي ســـترٍ وخِـــدْرِ
بــــرزَتْ فـــي خيـــرِ دَرٍّ وعليهـــــا عِقْــــدُ دُرِّ
لـــو تَراهَـــا فـــي يَـــدَيْ أحــــ ـــسَـــن مـــن يوســـفَ مـــصر
قلــــتَ: شــــمسٌ تَــــتَلالا طلعـــتْ فـــي كـــفِّ بـــدرِ

فطلعة تلك الفتاة تبرز حلاوتها باقترانها بالشاعر نفسه: (لو تراها في يدي)، مشيرًا إلى جماله -أيضًا- في البيت التالي:

قلــتَ: شــمسٌ تــتلالا طلعــت فــي كــفٍّ بــدر

فمن يرى هذه الطلعة لا يمكنه إلا القول: إن الفتاة شمس، وصاحبها بدر، فالشاعر يفسح مكانًا لإظهار صورته الجميلة، مقابل صورة المراة الجميلة.

المبحث الثاني

الخمر

أولًا: الخمر في شعره:

لم تكن الخمر طارئة على الشعر العربي في العصر العباسي، فقد " ذكرت الخمر في أشعار الجاهليين والإسلاميين، وأجاد فيها بعض الشعراء، ولكنها ما كانت تأتي في قصائد منفردة، بل كانت وسيلة لفخر أو غيره، ولم يتعرض وصفها لمشاعر الشخص، وهو إن تعرض فإنما هو تعرض جزئي"[1]، والخمر حاضرة عند الأعشى، وقال "فيها شعرًا رائقًا في الجاهلية، وتعامل معها الأخطل على عصر بني أمية الباكر، ثم كان الملك الأموي الوليد بن يزيد مفرطًا في شربها، مبدعًا في وصفها"[2]، بيد أن التجديد في التعامل مع الخمر في العصر العباسي يبرز في الاستخدام الفني لها، أو تحول الخمر إلى ثيمة تنحى منحى فكريًا، يعبر عن دواخل الذات، وينقل إحساسها.

وللخمر في شعر الخبزأرزي أدوار متعددة، ترتبط بحالة الشاعر النفسية والروحية، فلها دور في الإشباع الحسي، وسد الفراغ الروحي، وهي إحدى المراسم التي لا يطيب اللهو دونها، إنها تحمل التعويض والسلو، فهي المداوية النافية للأحزان.

فإذا ما اشتدت به الأحزان وسيطر على نفسه الهم، طلب خمرًا يستطبب بها مما حل بنفسه من ألم[3]:

---

(1) درويش، العربي حسن، **الشعراء المحدثون في العصر العباسي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، 1989، ص97.

(2) الشكعة، مصطفى، **الشعر والشعراء في العصر العباسي**، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، 1979، ص195.

(3) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، ص 174.

فاسْـــــقني قاتِلـــــةَ الأحْـــــــ ـــــــزانِ فـــــاليَوْم مَطِيـــــرُ
وتَغَنَّـــــوا: مَـــــنْ لِقلـــــبِ فِيـــــهِ للـــــشَّوقِ سِـــــعِيرُ

فهي قاتلة الأحزان التي يجد فيها الشفاء من سقم العشق، وذلك بما تتركه الخمر من أثر على العقل؛ فيسلو الهموم، ويتناسى سعير الشوق الذي يطفأ بوجودها.

ويحرص الشاعر على استغلال الزمن في شرب الخمر[1]:

سَـرى نَـسيمُ الـروضِ فـي الزَّهـرِ سُـرى نـسيمُ الليـلِ فـي الفجـرِ
فـسَقِّني قبـلَ نَفـادِ الـدُّجى صَـفراءَ تَحكـي ذائـبَ التِّبْـرِ

والشاعر يطلبها بإلحاح شديد (سقِّني) ممثلًا لها بلون التبر المذاب، مفصحًا عن قيمتها ونفاستها: (صفراء تحكي ذائب التبر)، وما تتركه في العقل من نور وإشعاع.

ويطيب للشاعر شرب الخمر على وجه الحبيب، مختارًا سُلاف الخمر[2]، لتكون شرابه[3]:

اشْـرب علـى وجْـه الحَبِيـ ـبِ سُـلافةً فـي لـونِ خَـدِّهْ
يـا مَـنْ حياتُـك بعـدَ مـو تِـكَ وصْـلَه مِـنْ بَعـد صَـدِّهْ
لا شـيءَ أحْـسَنَ موقِعًـا مِـن قُـربِ إلْـفٍ بعـد بُعْـده
فاشْـرب كُفيـتَ صـدوده ورُزِقْـتَ منـه وفـاءَ عهـده

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، ص 174.

(2) سُلاف الخمر، وسلافتها: أول ما يعصر منها، وقيل: هو ما سال من غير عصر، وقيل: هو أول ما ينزل منها، وقيل: السُلافة أول كل شيء عُصر... السلافة من الخمر: أخلصها وأفضلها، ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان، ط3، 1999، مادة (سلف).

(3) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأول، ص 126.

وفي هذه الدعوة الاحتفالية للشرب، تُذكر السُلاف -أخلص الخمور وأفضلها- مقرونةً بلون خد الحبيب الذي يريده مكانًا لإقامة الطقوس الاحتفالية؛ لتحمل دلالة تبرز البعد الحسيّ للخمر عند الخبزأرزي.

ومما يؤكد ذلك، ربط الخمر بريق المحبوب، ففي معرض وصفه لليلة لا يريد لفجرها بزوغًا، ولا لصباحها طلوعًا، مكتفيًا بضياء وجه معانقه، واصفا ريقه بالخمر(1):

يا ليلُ دُمْ لي لا أريدُ صباحًا	حسبي بوجهِ مُعانِقي مِصْباحًا
حسبي به بدرًا وحسبي ريقه	خمرًا وحسبي خدُّه تفاحًا

فالخمرة تتحول من شرابها المعروف؛ لتصبح ريق الحبيب الذي يفعل بعقل العاشق/الشاعر فعل الخمر المسيطرة على مشاعر شاربها، فيظنّ أن الدنيا توقفت عقارب الساعة فيها بسحر الخمر؛ فيسيطر هاجس الزمن بفعل ريق الحبيب/الخمر.

والريق يحمل إشارة حسية، إذ يكون شرابًا كالخمر يكتفي به الشاعر عن غيره(2):

خدّاك تُفاحي وريقك راحي	حَسْبي ويَوم رِضَاك يومَ فَلاحي
يا مَنْ تعلَّقت القُلوبُ بِذكره	كتعلّقِ الأجْساد بالأرْواحِ

مؤكدًا اكتفاءه بالريق راحًا؛ لما يجلبه من متعة تصل به إلى الارتياح، فالراح "الخمر... سميت راحًا ورياحًا لأن صاحبها يرتاح إذا شربها"(3)، والحبيب متفرد في لونه يحاكي جمال الخمر(4):

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأول، ص 119.

(2) المصدر السابق، ص 120.

(3) الراح: الخمر، اسم له، سميت راحاً ورياحاً؛ لأن صاحبها يرتاح إذا شربها. ابن منظور، لسان العرب، مادة (ريح)، مادة (روح).

(4) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثالث، ص 133. القرقف: الخمر، وهو اسم لها، قيل سميت قرقفاً لأنها تُقرقف شاربها أي ترعده، وأنكر بعضهم أنها تقرقف. والقرقف اسم الخمر ويوصف به الماء البارد ذو الصفاء. ابن منظور، لسان العرب، مادة (قرقف).

متفــــرّدٌ فـــــي لَونـــــه فكأنّـــــهُ   مـــاءُ زُلَـــالٌ فيـــه خمـــر قرقـــف

فهذا الغلام كأنه في حسنه وتأثيره على الشاعر جاء زلال ماء مــزج بخمـر قرقـف، يبقـى صافيًا غير مشوب بما يعكر جماله.

والعين بلحظها تتفاعل كالخدود والريق؛ لتنحى منحى حـسيًا لــه أثـر كـأثر الخمـر المسكر، فهي تسكر الناظر إليها(1):

يا مــن يقلّــب نـــاظرًا فـــي لَحْظِـــه   خمـــرٌ يـــدور علـــى القلـــوب فَيُـــسكِر
والله لـــو أبْـــصَرَتَ عَيْنَـــكَ عنـــدَما   ترنـــو لكُنْـــتَ بِـــسِحر عينـــك تُـــسْحَر

ففعل لحظ العين كفعل الخمر المسكر، حيث يـربط الـشاعر بـين الأثـر الحـسي للخمـر، وما يتركه الحبيب من أثر في القلب والوجدان بنظراته.

وفي موضع آخر يخاطب غلامًا تجلب عيناه السكر(2):

تُبـــــدِي لَنَـــــا نَرْجِـــــسًا وَوَرْدًا   حَـــــشوُهما فِتنـــــــة وسِـــــــحْر
بِخَمْـــــرِ عَينيْـــــكَ فِـــــي فُـــــؤَادي   مِـــــنْ قَبْـــــل سُـــــكْرِ المُـــــدَامِ سُـــــكْرُ

فالمدام الذي اعتاد الشاعر نشوته سبق بخمرة جاءت مـــن عينـــي ذلـــك المخاطـــب، فـــالعيون والخمرة تُذهِب عقل العاشق المفتون.

والخمر لا تفارق لقاءات الشاعر بالمحبوب، ففي زيـــارة تكـــرم بهـــا الحبيـــب علـــى الشاعر، كانت الخمرة حاضرة(3):

خليلـــيَّ هـــل أبْـــصَرتُما أو سَـــمِعْتُما   بِـــأكْرَمَ مِـــنْ مَـــولىً تَمَـــشَّى إلـــى عَبْـــدِ

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، ص 168.

(2) المصدر السابق، ص 181. المدام: والمدامة الخمر، سميت مُدامة لأنه ليس شيء يستطاع إدامة شـربه إلا هي، وقيل: لأن إدامتها في الدن زماناً حتى سكبت بعدما فارق، وقيل سميت مُدامة إذا ما كانت لا تنزف من كثرتها، فهي مدامة ومُدام، وقيل: سميت مُدامة تعتقها. ابن منظور، لسان العرب، مادة (دوم).

(3) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأول، ص 131.

أَتَى زَائِرًا مِنْ غَيْرِ وَعْدٍ وقَالَ لِي: أصُونك من تعليق قلبك بالوعد
فما زال نجم الكَأسِ بيني وبينَه يَدُورُ بأفلاكِ السّعادة والسّعد
سَلِ الكَأسَ لِمْ تُبدي لنا في خُدُودِنا حياءً وفي أفعالنا قِحَةٌ تُبدِي
تَواقُح تجميشي فأظهرَ خَدُّهُ حياءً على تلك الوَقَاحَةِ يَستَعدي

فهذه الزيارة المفاجئة لا تتم سعادتها إلا بمراسم الخبزأرزي الاحتفالية، وسيدة تلك المراسم الخمر، الجالبة للسعادة، والمحفِّزة للمتعة، فهي التي تمنح قبح الأفعال حضورًا مقبولًا في تلك الجلسة.

ويقرن الشاعر بين لذة الخمر، ولذة الأخلاق مادحا:(1)

تخَلّقتَ أخلاقًا هِي الخَمرُ لذَّةً وطِيبًا ولكِنْ فِي التَّظرُّفِ سكرُها
خَلائق يُرضي اللهَ في السرِ صونُها ويرضي عبادَ اللهِ فِي الجَهْرِ نَشرُهَا
فَيكثُرُ عندَ النَّاس في ذَاكَ حمدُهَا ويكثُرُ عندَ اللهِ فِي ذَاكَ أَجْرُهَا

إن الخمر التي خَبُر الشاعر لذتها كانت ملهمة له في بيان لذة أخلاق ممدوحه، ويربط هذه الأخلاق التي لم يفصح عنها بغير التظرف، ترضي الله وعباده؛ فتطيب حمدًا وتزداد من الله أجرًا.

ويعود إلى هذه الوصف في موضع آخر(2):

تَخَلَّقتَ أخلاقًا هي الخَمرُ لَذَّةً وطِيبًا ولكنْ في الصَّبابة سُكرُها
ولَيسَ قَبيحًا سَكْرَة اللهو بالفتى ولا سيَّما والظَّرف والشَّكل خمرُها

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، ص 196.
(2) المصدر السابق: القسم الأول، ص 183- 184.

وفي البيت الثاني يعلل الخبزأرزي السكر، إذا كان لهوًا. وهو بذلك يفتح بابًا للتساؤل عن أنواع السكر عنده، فثمة سكرة يقاتل فيها الأحزان، وسكرة يخصصها للقاء المحبوب، وفي هذا النص يفرد سكرًا للهو، ويورد تعليلًا -له بعد ديني- يوصله بعلي بن أبي طالب -كرم الله وجهه- وصي المصطفى، حسب رأيه[1]:

وكان وصيُّ المصطفى خيرةِ الورَى ... لـه مزَحَاتٌ ينشُر الأُنسَ نَشرُهَا

بيد أن محاولة التظرف في التعليل لا يمكن أن تجعل سكر اللهو كالمزاح المباح دينيًا.

وفي إحدى مقطوعاته يبيح لنفسه فعل أي شيء تحت تأثير السكر، وإن كانت فعلته جرمًا، فالسكر في نظر الخبزأرزي عذر، يستحق أن يعفى من أجله عن كل ما يصدر من معاقر الخمر[2]:

أخي لا تؤاخذني وإنْ كان لي ذنبٌ ... فجرم الفتى في السُكر داعيةُ العذرِ
وحسبك ظنّي أنّني كنتُ مُجرمًا ... على خَبَرٍ فيه اعتذرْتُ على خُبُرِ
فها أنا ذا أدري بعُذري من الذي ... جَناه عَلَيَّ السُكر إذْ أنا لا أدري
وإنْ كان شِعري قَد أتاك بزَلّةٍ ... فقد جَاء يَستعْفيك مِن ذَنبه شِعري
فدونك عذرًا قام فكري بصُنعه ... على أنّ ذنبي لم يحسّ به فكري

إن هذا النص قد يكون شاهدًا على الاعتذار، خاصة وأنه يقدم اعتذارًا صريحًا لمن أصابه الشاعر بهجاء أو سخرية وهو سكران لا يعي ما يقول، غير أن الشاعر لا يقدم اعتذارًا حسب، بل تراه يقدم موقفًا فكريًا من الخمر، تلك التي تذهب عقله، وتغيّب درايته ومعرفته، وهو على علم مسبق بأنه إن وقع تحت تأثيرها لن يعرف ما يقول

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، ص 184.
(2) المصدر السابق، ص 172.

وما يفعل. ومع ذلك فالسكر عذر عن كل ذنب، ونافٍ لكل جرم، والعذر في ذلك غياب العقل، وهو لا يخجل بل لا يوارب أو لا يكني في اعتذاره، مشيرًا إلى ذلك بصراحة مطلقة:

فها أنا ذا أدري بعذري من الذي جناه على السكر إذ أنا لا أدري

والسكر الذي يجعل الشاعر يرتكب الذنوب بحق الآخرين لعدم قدرته على إدارة نفسه ساعة الشرب، لا يمنعه ذلك المؤثر من تحية محبوبه، بل إنه –على سكره– يستطيع أن يقدم له وصفًا رائعًا[1]:

حَيَّيتُ مَنْ أَهْوى على سُكري ورَأسُهُ قَدْ مَالَ في حِجْري
بكفٍّ بدرٍ نصفه أبيض ونصفه أحْمَر كالخمر
فازداد طيب الورد في كفِّه كمثل طيب النَّدِّ بالجمرِ

وتداخل روح العاشقين له وصف جميل يبدعه الشاعر من عالم خمرته[2]:

مَزَجَ الهَوى رُوحَيهِما فَتَمَازَجَا كَزُلالِ ماءٍ في رحيقِ سُلافِ
فترى الحسود يقول حين يراهما ما العيش إلا ألفةُ الأُلَّافِ

فتداخل الروحين وتكاملهما كمزج الماء الزلال "برحيق سلاف"، الذي لا يفصل، وكذلك العاشقين لا انفصال لعروة الهوى بينهما.

---

[1] بيطار، لجين محمد عدنان، مجالس الخمر في الشعر الأموي، رسالة ماجستير، جامعة تشرين، اللاذقية سورية، 2008، ص 7.

[2] المرجع السابق، ص 7.

ثانيًا: مجالس الخمر:

ثمة طقوس للخمر في شربها يتخيرها معاقروها، ويحرصون على تمامها، فتشكلت لها مجالس خاصة يرتادها أصحاب الشرب، ومن أبرز العناصر المشكّلة لتلك المجالس "الخمر بأنواعها المتعددة، فقد ساعدت الخمر في تشكيل تلك المجالس فعلًا وهيئة"[1]، بل إنها الباعث في إقامة هذه المجالس، فهي سيدة المجلس، والكأس التي تصب فيها الخمر في المجلس، وتدور بين أيدي الجلساء، وكأنهم يتناقلون الحياة فيها، والندماء حاضرون في المجلس، وهم الذين يضطلعون بإقامة الطقوس الاحتفالية وتطبيقها، ثم يأتي دور الساقي والغانية[2] اللذين يضفيان على مجلس الشرب الطرب والمجون، ويلهبان مشاعر الحضور وأحاسيسهم.

فالخمر في مجلس الشرب يلتف حولها عشاقها، فتضفي عليهم حسنها وبهائها[3]:

يا حسنَهَا وعُيونُ الشّرب تنقلُها ... والكَأسُ تَلْثم أفْواهَ الأبَاريقِ

كأنّها أعْينُ العُشاقُ لاحظِة ... وجوهَ أحبابها من غيرِ تحديقِ

إن الشاعر يظهر حالة إلفهم التي يكون عليها الشاربون، وهم يحدقون بالكأس، والكأس ملاصقة لأفواه الأباريق وكأنها تلثمه؛ أي متصلة به، فهم لا يرتوون من كأس أو كأسين.

وموضع المجلس روضة تزدان بحلي الطبيعة، وحلي من فيها من مرد ملاح، وغانيات جميلات[4]:

وروضَةٍ عَرَسُنا مُعَرَّسُها ... حَريرُها مشرقٌ سندسُها

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثالث، ص 141.

(2) المصدر السابق: القسم الثاني، ص 172.

(3) المصدر السابق، ص 172.

(4) المصدر نفسه: القسم الرابع، ص 221.

يحكـــي خـــدود المـــلاح ثامرهـــا   وأعـــــين الغانيـــــات نَرْجِـــسُها
إذا نـــــــسيم الريـــــــاح قابَلَهـــــــا   طيِّـــــب مـــــا بيننـــــا تنفُّـــــسُها

ويشير الشاعر إلى وجود عنصرين حاضرين في ذلك المجلس الغلمــان (المــلاح) والغانيــات الجميلات، وهذان العنصران يثيران في المجلس اللهو والعبث، وفيهما يتم حسن المجلس.

ويصف الشاعر مجلسًا بسط فيه الأنس ظلاله على الحاضرين، وارتفعت الكــأس بثلجها متراقصة في أيدي الندماء، وقد فاز الشاعر – إضافة إلى كل ذلك – بقرب محبوبه الذي يهوى[1]:

قد كنتُ فـزتُ بمَـن أهـوى وآنَـسَنِي   طِيـب الحيـاة وطيـب العـيش إذْ أنِـسا

وكأن ساعة الحظ لا تدوم طويلا، فما يلبث الواشي أن يظهر، منغصًا ذلك المجلس[2]:

حتـــى تعـــرض لـــي واشٍ فنغـــصني   فصار لـي مأتمـا مـا كـان لـي عرسـا
بمجلـــس كـــان ملتـــذًا فنغـــصه   ما كـان مـن طَفَـسٍ لا كـان ذا جلسـا!

فينقلب المجلس مأتمًا وغمًا، بعدما كان عُرسًا يملأ الفرح جنباته، وينتقل إلى وصف الحالة التي كان عليها المجلس قبل تنغيص الواشي[3]:

في مجلس غَـرسَ اللَّهـوَ الكـرامُ بـه   أكْـرِمْ بِهِـم غارسًـا لهـوًا ومُغتَرَسَـا
فلو بدا حـسنُهم فـي حـسنِ مجلـسهم   لـشارب مُرْقِـدًا دَهْـرًا لمـا نَعِـسا
والكأس كـالثلج لكـنْ وسـطها قـبس   هـل كنـت تعـرف ثلجًـا يَـألف القَبَـسا
فالشمس في فم ذا تجـري وفـي يـدنا   تبـدو إذن خلـت مـشروبًا وملتمـسًا

[1] الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الرابع، ص 219.
[2] المصدر السابق ، ص 219– 220.
[3] المصدر نفسه، ص 220.

إنها الصورةُ المشرقةُ التي كان عليها المجلس بحضوره المنتشي، والكؤوس تتراقص وقد جمعت بارد الشرب وشعاع نارها الذي يسطع ويشع في رؤوس الندماء، قبل مجيء المنغص الطفس.

والشاعر لا يعرف قيمة للاعتذار عن الحب، ويتحول عن اللائم إلى كأس الشراب مسريًا عن نفسه[1]:

دَعي لوحي فلستُ بذي اعتذار	فما في الحب من لوم وعار
أتنفَعُ ذي المَلامَةِ مُستَحيرًا	وحَشو القلب منّي حرُّ نار
وكأس قد سُقيت على وُجُوهٍ	بِهَيَات بكفّي جُلّنار
بكفٍّ مُذلَّهٍ بجمال حسنٍ	يفوق مِثالُهُ دُرًّا بِقار
فما ندري أغُرّتُهُ تُرينا	بَياضَ الصُّبح أو لون العقارِ

وتبين هذه الأبيات زمن المجلس الذي يمتد حتى الصباح الذي يحاكي بياضه نور الساقي الذي يقدم الكأس للشاربين، مضفيًا على المجلس مُسحة من الجمال والبهاء، فيكون مجلس الخمر ملاذًا يتخلص به الشاعر من اللوم الذي يؤاخذ به على حبه، الذي لا يرى في عارًا، فأصبحت الكأس صديقًا يفهم ذات العاشق، ويستوعب المصاعب التي يعانيها، فيمنحه راحة فكرية تنسيه ما يلمُّ به.

ومجالس الشرب لا تخلو من العبث واللهو والمجون، ويصف الشاعر المجون -في مجلس- من غناء، ورقص، وضرب على العود[2]:

والعندليب مُغرد بصفيره	يحكي معاني رنة الأوتار
وكَرينَةٍ عذراءَ يونانيَّةٍ	كالبدرِ غُرتُها لِذي إقمار

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، ص 172.

(2) المصدر السابق: القسم الرابع، ص 209. كرينة: المغنية الضاربة بالعود.

والعودُ يبكي كالحنين بِحِجْرِها   وتَلُفُّ أُذنَيْه كفعل صِرار
والشاهجان فما ألذَّ بكاءه   يحكي أغاني ساكن الأشجار

فالشاعر يصف ما يدور في تلك المجالس من لهو وغناء، بحضور الغانيات والمغنين، وغدت هذه المجالس ظاهرة بارزة في العصر العباسي، "ولعل مجتمعًا عربيًا لم يعرف اللهو والمجون كما عرفه المجتمع العباسي"[1].

ويحذر الشاعر من تضييع مجلس شرب، بالتحسر على أي شيء مفقود -من حبيب غَدَر، أو زمن مضى أو مال فني-، إن السعادة ماثلة بالاكتفاء بما هو موجود من الشرب والأنس[2]:

اليوم فاشربْ على وردٍ وتوريدِ   لا تبع فيه موجودًا بمفقود
نحن الشهود وخفق العود خاطبنا   يزوج ابن سماء بنتَ عنقود
كأس إذا أبصَرَتْ في اليوم محتشمًا   قال السرور له: قُمْ غيرَ مطرود
أما ترى الحسن والإحسان قد جُمِعا   فاطربْ فإنَّك في عُرْسٍ وفي عِيْدِ

ومن خصائص هذه المجالس، حرصها على اللهو واللذة إذ لا مجال لتذكر ما هو مفقود غائب أيًا كان، وتمنح هذه المجالس مشغول الفكر فسحة تريحه من تعب الفكر وهمِّ النفس، ورائد ذلك كله، والقادر على إقصاء الماضي بأثقاله وأحماله، الخمر الممزوجة بالماء، حيث يزوّج ابن سماء بنت عنقود (الخمر)، بصورة جمالية يشبّه فيها مراسم مزج الخمر بالماء بالزواج الذي له أبعاد متعددة، منها الحب الذي يجمع

---

(1) عقل، أحمد عبد القادر محمود، صراع الحضارات وأثره في الشعر العربي في العصر العباسي الأول، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس- فلسطين، 2003، ص85.

(2) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأول، ص 124.

الزوجين، والخصب المؤمل من الزواج، والقيمة الاحتفالية المرافقة لمراسم الزواج، التي تنبع قيمتها من أهمية هذه العادة المجتمعية، فالطقس الاحتفالي بما يشيعه من أجواء سعادة وهناء ماثل في حضور الخمر التي "أصبحت... تشرب في كل مكان"[1] في ذلك العصر . وتدور الكأس التي إذا ما شربت ألغت الاحتشام، وجعلت المجون والتهتك سمة للحاضرين فيطرب المجلس برنات العود وحسن الغناء، راسمًا بذلك صورة للمجون في ذلك الزمان.

ثالثًا: الساقي

الساقي أبرز عناصر مجلس الشرب حضورًا في شعر الخبزأرزي؛ لأنه يرتبط بإدارة كأس الخمر بين الشاربين الذين يقعون تحت تأثيرها، فيأخذ زمام قيادة المجلس؛ ليوجه دفة القيادة بما يكسب الحاضرين النشوة والمتعة، " من أجل هذا حظي ساقي الخمر... باهتمام خاص من الشعراء أكثر مما حظي الخمار"[2] ومهمة الساقي لا يتولاها أيًا كان اتفاقًا، بل ثمة صفات لا بد أن تكون ماثلة فيمن يتصدى لتلك المهمة، فلا بُد أن يحسن إدارة الكأس، ولا بد من مظهر حسن ووجه بشوش يسرّي عن الجلساء، ويزيد في سكرهم.

---

(1) خليف، يوسف، في الشعر العباسي نحو منهج جديد، ص24.

(2) خريس، حسين، حركة الشعر العباسي في مجال التجديد بين أبي نواس ومعاصريه، ج2، ص68.

ويصف الشاعر مدير كأس بالحسن والجمال، مانحًا إياه صفات سحرية تمنح المكان الذي يحل فيه خصبًا وحياة، فمن كفه ينسج الربيع أوراق الأغصان، وأينما حل فثمة خصب وحياة ونماء[1]:

والكَأسُ فيهِ يُديرُها	سعْدٌ مِن الفَلَكِ المُدَارِ
أوْ مَا تَرَى نُورَ الرَّبيـ	ـعِ مُضَاحِكًا نَارَ العُقَارِ
نَسَجَ الرَّبيعُ بِكفِّهِ	حُلَلا لأغْصَانِ العَرَارِ
بينَ ابْيِضَاضٍ واحْمِرا	رِ واصْفِرارٍ واخْضِرارِ
كالدرِّ واليَاقُوتِ والـ	ـمُرجانِ في حَلْي العَذَارِي

فمشهد الساقي يأتي بصورة أخاذة تناسب الشرب، الذي يُذهب الهم، ويجلب السعادة، فلا يحسن بمدير ذلك المكان أن يكون على غير هيئة الحسن والجمال. ويصل بعد هذا الوصف للغاية المنتظرة من إدارة الكأس[2]:

فاشْربْ هَنيئًا في سُرو	رٍ بالصِّغَارِ وبالكِبارِ

فكل هذا الجمال يعين على الشرب الهانئ، دون تمييز بين صغير وكبير في حضرة ذلك الساقي، ولعل هذا البيت يحمل إشارة تدلل على تفشي ظاهرة الشرب بين الصغار والكبار.

وللساقي أثر على الشاعر، كثيرًا ما يردده، إذ يحل السكر به من رؤية الساقي لا من كأسه[1]:

---

(1) الخبزأرزي، نصر بن أحمد البصري، ديوان الخبزأرزي: القسم الأخير (الخامس)، تحقيق محمد حسن آل ياسين، **مجلة المجمع العلمي العراقي**، بغداد، م 41، ج1، 1410 هـ - 1990م، ص 159. العرار: نبات طيب الرائحة، الواحدة عرارة.

(2) المصدر السابق، ص 160.

سَقَيْتَني كَأسًا فَأسْكَرْتَني ... وَمِنكَ سُكْرِي لا مِنَ الكَاسِ
أوْقَعتني في قَعرِ بَحرِ الهَوى ... في لُجَّةٍ تَقطَعُ أنفاسِي
أنا غريبٌ والهَوى قاتِلي ... والقَلبُ مَملوءٌ من اليَاسِ

فالساقي له دور في السكر الحسي الذي يوقعه جماله الساحر على جليسه فيسلبه عقله قبل أن يضيع في شرب الخمر، فيغدو الساقي متفوقًا على فعل الخمر الناقص أثرها في حضرته، إنه يرسم بذلك صورة نموذجية تبرز قيمة الساقي في مجلس الشرب.

وللساقي قدرة على إسكار الندماء بكأسه، بيد أنه يسكر الشاعر، بحسنه وبجمال منظره الذي لا مثيل له ولا نظير، فلا يملك من يراه إلا أن يقع من سحره[2]:

بَديعُ حُسنٍ غَريبُ وَصفٍ ... بِلا مِثالٍ ولا نظيرِ
فَمِنْ مُنيرٍ عَلى مَطِيبٍ ... وَمِن هَضيمٍ على وثيرِ
يَضحَكُ عَن لُؤلُؤٍ نَظيمٍ ... يَنطِقُ عَن لُؤلُؤٍ نَثيرِ
مُديرُ كَأسٍ حكَتْ وحَاكَى ... شِهابَ نَارٍ وَشَخصَ المُديرِ

إن تحول السكر بأثر الخمر إلى أثر (مدير الكأس) يكشف عن حساسية الشاعر للجمال. فالكأس الذي أوقع القوم في السكر حاضر ومثال في ذهن الشاعر، غير أنه يفصح عن رؤية داخلية تسعى للكشف عن مواطن الجمال الذي عشقه الخبزأرزي فأحبَّ كل جميل.

وفي روضة تفتح فيها الورد، وانتشر فيها عطر الخزامى والبنفسج، كان الساقي بكأسه مكمّلًا لذلك الجمال[3]:

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الرابع، ص 224.

(2) المصدر السابق: ص 211.

(3) المصدر نفسه: القسم الأول، ص 118- 119.

وروضةٍ منكَ ظَلَّ الغيثُ يَنسجُهَا / حتى إذا انتَسَجَتْ أضحَى يُدبِّجها
يَبكي عَليهَا بُكَاءَ الصَّبِّ فارقَهُ / إلفٌ فيُضحكُها طَورًا ويُبهجُهَا
إذا تبسم فيهَا ورد نَرْجِسِها / نَاغَى جَنيَّ خُزامَاهَا بَنفسجُهَا
أقولُ فيهَا لسَاقينَا وَفي يَدِهِ / كَأسٌ كَشُعلةِ نَارٍ مذ يُؤجِّجُهَا
لا تمزُجَنْهَا بغيرِ الرِّيقِ منكَ وإنْ / تَبخَلْ فإنَّ دُموعِي سَوفَ تَمزجُهَا

إن الساقي معروف للشاعر إذ يخاطبه "لساقينا"، وصورة الساقي مرتبطة بفعله "وفي يده كأس" وإلا فإن الشاعر لا يريد مزج "الخمر" -التي اعتاد مزجها- بغير ريق الساقي. فهذا الساقي له بعد آخر غير إشباع الحضور بالكأس المملوءة خمرًا، إنه بعد حسي شهواني يجسده طلب الريق لمزج الخمر، ودموع العين تكون رخيصة في حضور الساقي طمعًا في عدم تمنعه، واستعطافًا لقلبه.

ويطلب من غلامه أن يسقيه خمرًا؛ ليسلِّي قلبه، وينسيه ابتعاد الغواني عنه لقلة المال وبروز الشيب[1]:

وإذا اهتَزَزْنَ لنا تَهزُّ قلوبَنا / هِيفُ الخُصورِ ورُجَّحُ الأكفَالِ
يُشفى العليلُ بأُنسهنَّ كَمثلِ ما / تُشفى العِطَاشُ ببَاردِ السَّلسالِ
فالشَّيبُ أسخَطَهنَّ من بعدِ الرِّضا / والعُدْمُ علمَّهنَّ صَفحَ الحَالِ
قدْ يُستفادُ المالُ بعدَ نَفادِهِ / والشيبُ أعيَا حيلةَ المُحتَالِ
فطمعْتُ في نِصفِ الرِّضا ويئستُ من / نِصفٍ لإعدامي وشيبِ قَذالي
قُمْ يا غُلامُ فسلِّ قَلبي بالَّتي / فيهَا السُّلوُّ عن المَلولِ السَّالي

يأتي دور الغلام ساقيًا للخمر التي يرجو فيها الشاعر السلو عما فقده من معاشرة الغواني اللواتي تنقطع مودتهن بانقطاع المال، فيلوذ بالساقي؛ ليتخلص من واقعه الصعب، لتكون الخمر محاولة تعويضية يبحث الشاعر بشربها عن تعويض النقص.

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثالث، ص 155.

ويذكر زمن الشرب من يد الساقي[1]:

لنــا فـــي وجهِــهِ بُـــستانُ حُـــسنٍ ... مُتـــاحٌ للعيـــون بـــلا مـــساسِ
سَـــقاني الـــرَّاحَ مـــن يـــدهِ سُـــحيرًا ... و فِـــي عَينيـــهِ مِـــن مَـــرضِ النُّعـــاسِ
فَيُمنَـــــاهُ مُقرَّطـــــةٌ بكـــــربٍ ... ويُـــــسراهُ متوَّجـــــةٌ بكـــــاسِ

فزمن الشرب ممتد حتى وقت السحر، والساقي بديع الحـسن يـصب الـراح جالبًـا الراحـة للشاعر.

[1] الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، ص 222.

المبحث الثالث

موضوعات أخرى

أولًا: الوصف:

من نافلة القول إن الوصف باب مهم من أبواب الشعر العربي، فقد عني به النقاد قديمًا وحديثًا، ويرى ابن رشيق القيرواني أن "الشعر إلا أقله راجع إلى باب الوصف"[1]، فجلّ الشعر – على تعدد أغراضه – يتصل بالوصف، الذي يعمد إليه الشعراء للتعبير عن أفكارهم.

وشعر الخبزأرزي –بزعم الباحث– فيه إبداع في الوصف، فالشاعر يصف المحبوب واقفًا عند كل صفاته الحسية والمعنوية، مستلهمًا ذلك مما تراه عيناه من طبيعة خلابة، وما يجده من معطيات حضارية عاصرها وعايشها، بيد أن الشاعر لم يفرد قصائد خاصة موضوعها الوصف تصف طبيعة، أو مشهدًا حضاريًا محددًا سوى بعض المقطوعات والإشارات المتناثرة في شعره.

ومن شعره في وصف الطبيعة، تناوله لمقدم الربيع في آذار، الذي يزين الدنيا، ويجلب االسعادة والجمال[2]:

قدم الرّبيع فحطّ في آذار   بعساكرَ للزهر والأنوارِ
فتنابرت[3] لقدومها بِتَفصُّحٍ   بعد العجومة ألسن الأطيار

---

[1] القيرواني (463هـ)، ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر ونقده**، حققه وفصله وعلق حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت – لبنان، ط2، 1972م، ج2، ص294.

[2] الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الرابع، ص208.

[3] كذا في الأصل، وعلّق المحقق: "وربما كانت (فتنابزت)، أو (فتناثرت) من المناشرة وهي المجاهرة، أو (فتنابرت) من النبار – بتشديد الباء – وهو الفصيح والصياح. ولعله تصحيف فتمايزت". انظر، الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الرابع، ص 208، تعليق المحقق في الحاشية رقم(216) .

وكأنّ إقْبال الزمان من الشتا إقبال مسحور من الأسْحار
ومضى الشّتاء بقرّه فتسرّبتْ بعد التّجمّد حيّة الأنْهار

يصف الشاعر في هذا النص مظهرًا من مظاهر الطبيعة، فالربيع القادم في آذار بسحره وطيبه، أثار قريحة الشاعر التي لا تملك إلا أن تصف الجمال، ولا يغيب المشهد الزماني عن وعي الشاعر؛ إذ يعقد مقارنة بين مظهرين طبيعيين يمران في كل عام: الشتاء والربيع، بما يحمله كل منهما من خصائص تؤثر في حياة الإنسان، فالشتاء (الماضي) قد انقضى وغادر فرحلت معه البرودة والتجمد الذي عطل الحياة الجميلة التي كان ينشدها الشاعر، إلا أنه يعلم ما وراء ذلك السبات في زمن الشتاء؛ فما هو إلا استراحة تمنح الفرصة للتجدد؛ كي تعود الحياة من جديد، وينقضي السكون وتدب الحركة في الأنهار:

ومضى الشتاء بقرّه فتسربت بعد التجمد حيسة الأنهار

ومن ثم يعود للحديث عن الربيع الوجه الزمني الآخر المقبل. الذي يجمّل الأرض، وينشر الحركة التي انتظرتها العيون المبعوثة من سباتها كليلة الأبصار تحاول مجاراة النور[1]:

خلَع الرّبيع الرّياض وألبست خِلَع الربيع مُشَهَّرَ الأقطار
فيها رُفُوضٌ كالعيون تَفَتَّحَتْ بعد الغموض كَلِيْلَةَ الأبصار
وكأنّما للأقحوانة مُقلةٌ حَبَّات دُرٍّ طُفْنَ بالدّينار

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الرابع، ص 208. رفوض: هي أرض بين أرضين حيتين فهي متروكة، الرفوض الأرض التي لا تملك، كليلة: تعبة .

إنه الربيع الخصب والنماء والجمال الذي يرسم الشاعر لوحته بكلماته؛ ليقدم تصورًا خاصًا به، فـ"مهمة الفن لا تنحصر في تقليد الجمال الطبيعي أو محاكاة الأشكال الواقعية، بل هي تتمثل على وجه الخصوص في خلق بعض الأشكال، أو إبداع مجموعة من النماذج الأصيلة، بحيث يتجلى في العمل الفني طابع شخصي يجيء مميزًا له عن كل ما عداه"[1]،

ويدعو الشاعر لاستغلال وقت الربيع الذي يطيب فيه الزمان ويحلو العيش فيه، لافتًا إلى ضرورة إدارة أيام الربيع بالشكل الأمثل، فلا يدعها المرء تنقضي دون تحقيق المتع والملذات[2]:

إذا لَمْ نَطِبْ في ذا الزَّمان وطيبه   فليس لنا في الطَّيبات نصيبُ
على حُسنِ أيام الرَّبيعِ وطيبها   وقد تَحْسُنُ الدُّنيا وتطيبُ
أَجِبْ داعيَ اللَّذات والورد قائمٌ   على منبرِ اللَّذات وهو خطيب
فيا وَرْدُ أمتِعْنَا بطيبٍ وبَهجةٍ   فأنتَ لتشبيه الحبيبِ حبيبُ

فأيام الربيع -بكل ما فيها من جمال- تقف داعية؛ ليعب شاهدها من طيباتها، فمن غاب عنه ذلك الحسن فلا حظٌ له من الطيبات، إن النص يكشف عن رؤية الشاعر الساعية لإدارة الجمال والاستمتاع به، والحرص عليه علمًا منه بسرعة انقضاء الأوقات السعيدة؛ فيظهر لنا الجانب المحب للحياة والأمل بتحقيق المتعة فيها من شخصية الخبزأرزي.

(1) إبراهيم، زكريا، دراسات جمالية فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة والنشر، القاهرة – مصر، د.ت، ص 280.

(2) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأول، ص 122 .

والرياض تظهر بحلتها الجديدة، وصورتها الجميلة، بعد انقضاء فصل الشتاء الذي جاد بالغيث، فتأخذ الأرض زينتها، وتتفتح ورودها، وتطيب روائح نرجسها[1]:

وروضةٍ منكَ ظَلَّ الغَيْثُ يَنسِجُهَا ... حتى إذا انْتَسَجَتْ أَضْحَى يُدبِّجها

يَبكي عَلَيهَا بُكَاءَ الصَّبِّ فارَقَهُ ... إلفٌ فيُضحكُها طَوراً ويبُهجُها

إذا تبسم فيها ورد نَرْجِسِها ... نَاغَى جَنِيَّ خُزامَاها بَنَفسَجُها

ولا يغيب عن الشاعر منح الحبيب دورًا في إشاعة الخصب والجمال فحضوره حسن وديباج يزيد الروضة جمالًا إلى جمالها.

وفي شعره المجموع، له وصف لروضة عليها أثر الندى[2]:

وروضَةٍ راضَهَا النَّدى فَغَدَتْ ... لَهَا مِنَ الزَّهْرِ أَنْجم زُهرُ

تنشر فيها أيدي الرّبيع لنا ... ثريا من الوشي حاكه القطر

كأنّما شقّ من شقائقها ... على رُباها مطارفٌ خُضر

ثم تبدّتْ كأنّها حَدَقٌ ... أجفانها من دمائها حمرُ

فتظهر تلك الروضة برائحتها الزكية من أثر الندى، وبجمال منظرها المشابه للوشي في الثوب، وبشقائقها التي أبدعتها كلمة الشاعر في قالب شعري.

وله في وصف تفاحة[3]:

وتُفاحةٍ مِن سَوسَنٍ صِيغَ نِصفُها ... ومِنْ جُلَّنارٍ نِصفُها وشَقائقِ

كأنَّ الهوى قد ضمَّ مِنْ بعدِ فرقةٍ ... بها خدّ معشوق إلى خدّ عاشقِ

---

[1] الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأول، ص 118- 119 .

[2] مصطفى، محمد قاسم، محمد، سناء طاهر، شعر الخبزأرزي في المظان، ص 157. وهي منسوبة له ولغيره

[3] عرض البحث لهذه المجالس في المبحث السابق.

هذه التفاحة – التي جمعت كل طيب وجميل – تمثل التقاء العاشقين وقد تعانقا من بعد فرقة وابتعاد.

وإذا كان الوقوف عند وصف الطبيعة، يكشف عن حساسية الشاعر تجاه ما يحيط به من مناظرها الساحرة، ويبرز قيمة الجمال في رؤيته الساعية لبناء الجمال النموذج، فإن الوقوف – أيضًا– عند وصف المظاهر الحياتية يشير إلى مدى عمق الثقافة التي يتمتع بها الشاعر، ومقدرته على الإفادة من محيط حياته، وذلك يمنح القارئ إطلالة على الحضارة التي عاصرها الشاعر.

إن وصف مجالس الخمر واللهو يمثل جانبًا مهمًا في وصف معطيات حضارية عابثة لاهية عايشها الشاعر، إذ ظهرت تلك المجالس بندمائها، وسقاتها، وغانياتها، وزمانها، ومكانها بأوصاف خلابة تدلل على انتشار ظاهرة يشارك فيها الصغير والكبير[1].

والأعياد التي كان يحتفل بها الناس حاضرة في شعر الخبزأرزي، بأسمائها، وأزمانها، وما يرافقها من مظاهر احتفالية، ومن تلك الأعياد عيد النيروز[2]:

إقبال عام بشكر الخير مقبول ... عيد الأمير بسالبرّ موصول
يَومُ العُروبةِ والنَّيروز قد جُمِعَا ... فاليوم يومٌ لسه تاجٌ وإكْليل
يومٌ من الجُمَعَةِ الغَرَّاء غُرَّته ... وفيه مِنْ بَهْجةِ النَّيروز تَحْجيل

فقد وافق ذلك اليوم اجتماع عيدين: يوم الجمعة بأهمية ومكانته عند المسلمين، وعيد النيروز الذي يعلن حلول الربيع:

يوم تسألف من عيدين تقى ... وعيد ملك فذا فَضْلٌ وتَفْضِيلُ

---

[1] الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثالث، ص 159. يوم العروبة: الجمعة. النيروز ومن الأعياد التي احتفى بها في شعره " يوم المهرجان وهو من أعياد الفرس انظر المصدر السابق، ص 162 .

[2] المصدر السابق، ص 159.

إن الاحتفال بهذا العيد يبرز تأثر المجتمع العباسي بالثقافات الأخرى، فبعض الأمم والشعوب التي دخلت في الإسلام لم تنصهر فيه انصهارًا تامًا في المجتمع الجديد، بل أثرت فيه بشكل كبير،إذ أدخلت أفكارها، وعاداتها وتقاليدها، و"من أبرز العادات والتقاليد الأجنبية، التي أخذها المجتمع العربي عن غيره من المجتمعات غير العربية في العصر العباسي بخاصة: الاحتفال ببعض الأعياد الأجنبية مثل عيد النوروز: وهذا العيد كما هو واضح من اسمه، فارسي الأصل. وكان من أكبر الأعياد الشعبية في إيران، وهو يوم رأس السنة عندهم"[1]. وفي هذه القصيدة الطويلة – التي يستغل الشاعر مناسبتها للمديح – يصف ما يرتبط بهذا اليوم من زينة، وزخرف، وتيجان، وتماثيل، وأكاليل زهور[2]:

يوم تُصاغ به التيجان من زهرٍ	لابن الملوك وللجَيْش الأكَاليلُ
لقد تزينت الدُّنيا بزخرفها	فالرَّوضُ قد مُثِّلَتْ فيه التَّماثيلُ
فالغيم يَبْكي إذا ما الرَّوْض ضاحَكَه	وناظرُ النبت بالأنْداء مكحول
يومٌ له زفّت الدّنيا عرائسها	لهنّ من سُندسٍ خُضْرٍ سرابيلُ
مُعممات بوشْيٍ من جواهرها	مُرَصّعات وفي التّرصيع تفضيل

وفي البيتين الأخيرين إشارة إلى احتفال كرنفالي تظهر فيه النساء وقد أخذن زينتهن التي تحاكي زينة الربيع، يقول[3]:

هذا الرّبيع من الجنّات مُسترَقٌ	ففيه منْهنّ تمييل وتمثيلُ
طيبوا فما طيب هذا اليوم مدَّغَم	يخفى ولا فضل هذا اليوم مجهول
أمسا النّهار فلا حرّ ولا خصر	والليل لا قِصر فيه ولا طول

---

(1) موافي، عثمان، التيارات الأجنبية في الشعر العربي منذ العصر العباسي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، ص 202. وانظر ما كتبه المؤلف عن عيد النوروز: أصله وأسلوب الاحتفال به، ووروده عند الشعراء، في المرجع نفسه، ص 202-207.

(2) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثالث ، ص 159 .

(3) المصدر السابق، ص 160. خصر: البرد. القيظ: الصيف. القر: البرد شتاء. التجميش: القرص والمغازلة .

فلا طلائع جيش القيظِ طالعة ... كذاك سابق جيش القر مغلول
فلا البنان مع التجميش منقبض ... ولا العناق لكثر الحرّ مملول
طاب الهواء لتعديل النَّهار به ... فللَّذات في الأرواح تعديل
فالنّور يزهر في خضر الرياض كما ... يُزْهرن في ظلم اللّيل القناديلُ
فشيّعوا يومكم واستقبلوا غدَهُ ... فقِسْمة العَيش تقديم وتأجيلُ

إن الشاعر يحدد الخصائص والمميزات للربيع، الذي يمثل -في نظره- أفضل الأوقات التي يهنأ بها الإنسان في عيشه، وقد اخضرَّ وجه الأرض، وازْهرَّت الرياض، واختفى البرد، ومال الحر إلى الاعتدال، كل ذلك الوصف يسهم في تأكيد رؤية الشاعر الداعية لتحقيق الملذات والاستمتاع بالجمال باستغلال أيام السرور وعدم تضييعها. إن الشاعر قد خبر الزمن، وعلم أنه لا ينتظر أحدًا، والخاسر من فاته ذلك، وكأني به يقول: إن الأيام إذا مضت لا تعود، وإن عادت فربما أنك لا تعود.

ومن المظاهر الحضارية في شعره المراسلات الإخوانية، والتي تمثل مظهرًا اجتماعيًا مهمًا في العصر العباسي؛ بما تؤديه من دور في تواصل الناس في أفراحهم وأحزانهم، وعرفت في ذلك العصر بالرسائل الإخوانية[1].

وهذه المراسلات التي كانت كُتُبها تصل إلى الخبزأرزي، أو يقوم ببعثها، حاضرة في شعره، وهي تدلل على ملمح حضاري اجتماعي عايشه وشارك فيه، ويصف كتابًا انتظر وصوله مخاطبًا باعثه[2]:

---

(1) انظر، الدروبي، محمد محمود، الرسائل الفنية في العصر العباسي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط1، 1999، ص 213 .

(2) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، ص 166 .

كتابــك كـــان فاتحـــة الــسرور وبــــــشرني بإتمــــام الأمــــور
وقلبـــي كـــان أعمـــىً عـــن هـــداهُ فأبــــــصرَ بالكتـــــاب المـــستنيرِ

وللشاعر –أيضًا– دور تفاعلي في ذلك المظهر، إذ يقوم بإرسال الكتب، ومن ذلك ما بعثه لمحبوب له وقد حمَّله الشوق واللَّهفة[1]:

كتبْـــتُ إليـــكَ والعَبَـــرَاتُ تمحـــو كتـــابي بـــالأنين و بـــالزَّفيرِ
ويـــشْهَدُ علـــى مـــا فـــي ضَـــميرِي سُـــطور الـــدَّمع مـــا بـــين الـــسُّطورِ
كَتَمْنَـــا مـــا بنـــا حتـــى أبانَـــتْ صُـــدورُ الكتـــب عمَّـــا فـــي الـــضَّميرِ

وقد تحمل هذه الأبيات التي يشير فيها الشاعر صراحة إلى قيامه بفعل الكتابة [كتبتُ]، مسندًا الفعل إلى نفسه، دلالة على معرفته بالكتابة: وقد يقوّي هذا الشاهد موقف إبراهيم النجار[2]، الذي يرى الشاعر على معرفة بالقراءة والكتابة نافيًا عنه الأمية.

ومن المظاهر الحضارية الاجتماعية الموصوفة في شعره الهدية، ويرسل شعرًا يشكر فيه صديقًا أهداه آسًا وردًا[3]:

أبـــدعتَ فـــي كـــل المكـــارم ســـابقًا حتّـــى لقـــد أبْـــدَعْتَ فـــي إهـــدائكا
أتْحفْتَنِـــي بـــالورد قَبْـــلَ أوَانِـــهِ فـــي قُـــضب آس غـــضّة كإخائكـــا
فـــالورْدُ عـــن نَفَحـــات وُدِّكَ مخبـــرٌ والآسُ يُخبِـــرُ عـــن دَوام وفائكـــا
فَاسْلَمْ وَنَـــشْرُ الـــرَّوض حـــسنُ ثنائكـــا واعمـــرْ، وعُمـــرُ الآس طـــولُ بقائكـــا

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، ص 166 .

(2) انظر ص10، من هذه الدراسة.

(3) مصطفى، محمد قاسم؛ محمد، سناء طاهر، شعر الخبزأرزي في المظان، ص 87.

ومن إهدائه، تقديمه سبحة من سبج للقاضي التنوخي (ت 342هـ)، وأرسل معها شعرًا يقول فيه[1]:

بعثتُ يا بدر يعرب ... بسبحة من سَبَجٍ مُعجِبِ
يقول من أبصرها طَرْفه ... نعمَ عتاد الخائفِ المذنبِ
لم تخط إن فكرت في نظمها ... ولونها من حُمَّة العقربِ

فهذه الهدية ذات الوصف الحسن لها دور في تعميق الصلات الاجتماعية وتقويتها بين الناس، وقيل في فضل الهدية وبيان أهميتها الكثير، ومن ذلك ما أفرده الجاحظ لمحاسن الهدايا في كتابه "**المحاسن والأضداد**"[2]، فالهدية تمكن الصلات الاجتماعية وتوطدها.

ثانيًا: المديح:

إن المديح في شعر الخبزأرزي يُقْصَر على بعض الولاة والأعيان، ومن يكون لهم سلطة ذات نطاق محدد ككاتب أو غيره. والشاعر بحسب شوقي ضيف "لم يكن يحترف صنع الشعر للتكسب به وعرضه على الخلفاء وغير الخلفاء ليمنحوه الجوائز المالية الفخمة، فهو ليس ممن يقدمون شعرهم للطبقة الأرستقراطية"[3]، ويجد الباحث في هذا الرأي حكمًا يحتاج إلى المناقشة، فإذا لم يكن الشاعر يحترف صنع الشعر "للتكسب وعرضه على الخلفاء وغير الخلفاء"، فإنه يتفق ومادة الشعر –التي بين يدي الباحث– في حدود عدم عرض الشعر على الخلفاء، إذ لا تعثر على قصيدة واحدة يمدح فيها خليفة بعينه، بل لا تجد ذكرًا صريحًا لاسم أي من خلفاء الدولة العباسية، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، يحتاج الرأي السابق إلى تقييد وتحديد، فديوان

---

(1) مصطفى، محمد قاسم؛ محمد، سناء طاهر، شعر الخبزأرزي في المظان، ص95 . السبج: خرز أسود. انظر ترجمة القاضي التنوخي(342 هـ)، الصفدي، **الوافي بالوفيات**، ج3، ص268-269.

(2) انظر، الجاحظ (255هـ)، أبو عمرو عثمان بن بحر، **المحاسن والأضداد**، منشورات الشريف الرضي، مطبعة شريعت، د.م، 2002م، ص394-401.

(3) ضيف، شوقي، العصر العباسي الثاني، 511- 512 .

الشاعر يكشف عن قصائد مديح مدح فيها غير واحد، وفي غير مناسبة، والذين مدحهم ليسوا خلفاء، ولكنهم يملكون سلطة سياسية واقتصادية، وجاء مديحه بقصائد طويلة – يصل بعضها إلى عشرين ومنها ما يزيد عن الأربعين – يبين فيها الشاعر كرم الممدوح وقيمته –، والمغاير لكلام شوقي ضيف وجود أبيات أعلن فيها الخبزأرزي صراحة عن التكسب وطلب المنح، كما سيبرهن البحث لاحقًا.

وقصيدة المديح لها مقومات في شعره، إذ تُبدأ بالغزل –خاصة بالمذكر–، ويذكر الشوق واللوعة وما يكون بين العشاق، ثم ينتقل للحديث عن الممدوح، وفي قصيدة مدح بها "أحمد بن علي"، بدأها بمقدمة غزلية[1]:

صار التّغزُّلُ في هَواهُ عتابًا فهواهُ يمزُجُ بالنَّعيم عذابا

وتمتد هذه المقدمة إلى البيت الحادي عشر؛ ليبدأ بالانتقال إلى المديح، الغرض الرئيس للقصيدة [2]:

فَدَعِ التَّصابِي للشَّبابِ فإنَّه وصم على ذي الشيب أن يتصابى
وامدح رئيس بلاغةٍ وكتابةٍ زانَ الوُلاةَ وشرَّفَ الكتابا
يا أحمد بن علي الباني العلا والمستعدّ لكلِّ خَطْبٍ نابا

فالشاعر يترك أمر اللهو والتصابي؛ ليمدح رجلًا يعمل في مجال الكتابة في الدواوين الرسمية، فهو "رئيس بلاغة وكتابة"، رجل يعتمد عليه الولاة ويتشرف به الكتاب، ثم

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأول، ص 107.
(2) المصدر السابق، ص 107 .

يأتي بعد ذلك ليقدّم حاجته بعد إبرازه جود الممدوح ومكانته، فالشاعر يأمل بتحقيق حاجته بمن يملك فتح الأبواب المغلقة[1]:

أملي إليكَ تطلّعتْ أسبابُه | والجاهُ منكَ يُولِّدُ الأسبابا
وإليك أبوابُ الرّجاءِ تفتّحتْ | فافتَحْ لَهنَّ من العنايةِ بابَا

وبعد أن يطيل الحديث في ذلك، يعلل تعليق أمله بالممدوح؛ لأنه جعل من نفسه متابعا لحاجات الناس، ومدققا فيما يعتور أحوالهم، ويقوم على ذلك وهو راضٍ غير مجبر[2]:

فَبَسَطْتَ للحَاجَاتِ نَفسًا رَحْبَةً | لو قُسِّمت خِطَطًا لكن رحابا
وخلائقًا لك عذبةً لو أنها | ماءٌ لجرّدَ للملوكِ شرابا

فالشاعر يقف على مكانته ببعديها المادي (الجاه والمنصب)، والمعنوي الذاتي بأخلاقه الحسنة، ونفسه الطيبة، ويعقد مقارنة بين وعد الممدوح ووعد غيره[3]:

ومواعدًا لك ينبَجِسْنَ يَنَابِعا | إذْ وَعدُ غيرِكَ يستحيل سَرابا
ومكارمًا تتابعن كأنما | تقرا بهن على الأنام كتابا
يمتاز فعلك بين أفعال الورى | تِبْرًا وَيَتْرُكُ ما سواه ترابا

إن المكارم التي يقدمها الممدوح نابعة من صدقه وإحسانه، ومتصلة بأخلاقه التي لم تعرف الكذب قط، فإذا كانت المواربة من شيم غيره فإنه لا يعرف إلا سبيل الصدق، فعرف بين الناس بذلك الإحسان.

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأول، ص 108 .
(2) المصدر السابق، ص 107 .
(3) المصدر نفسه، ص 108 .

وفي قصيدة يمدح فيها الأمير ابن يزداد الذي استحوذ على جلّ مديح الخبزأرزي[1]:

هذا الأمير ابن يزداد الذي ملأت ... آثاره وأياديه الأقاليما
والنّاسُ قَدْ عَلِمُوا مِقْدارَ سِيْرَتِهِ ... منهم وزادهم الإشفاق تعليما
يا عصمة الدين والدنيا وزينتها ... لا زلت من نكبات الدهر معصوما

إن الشاعر يستحضر –في مدحه – بعدين أساسيين، هما الدين والدنيا، فالممدوح له قيمة دنيوية بجوده وكرمه وقوته ومكانته وعدله، وكذلك يصدر في أفعاله عن صلة دينية تربطه بإقامة ما يرضي الله في الدنيا.

ويمهد الشاعر ببيان عدل الأمير؛ ليصل لاحقا إلى الحديث عن تأخير عطائه الذي انتظره طويلًا[2]:

عدل الأمير وإحسان الأمر هما ... ردا الزمان عن الأحرار مخصوما
لا تعدمنك دنيا أنت واحدها ... إذ كان شبهك في ذا الدهر معدوما

إلى أن يصل لقوله[3]:

يا من إذا ما رأى المحروم طلعته ... فلن يُرى ذلك المحروم محروما

يؤكد الشاعر كرم الأمير وإحسانه، فمن يراه لا بد من أن يُعطى، ومن كان محرومًا فلا بد من أن يجد العدل عند الأمير، وينتقل بعد ذلك لبيان حاجته[4]:

إني لأكتم حاجات تُثقلني ... و أثقل السقم سقم كان مكتوما
ما حيلة العبد في إذكار سيده ... بعد التغافل عما كان معلوما

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثالث، ص 163 .

(2) المصدر السابق، ص 163.

(3) المصدر نفسه، ص164.

(4) المصدر نفسه، ص 164. مخطومًا: موسومًا.

بينا أؤمل أن أزاد نافلة   حتى مُنعتُ الذي قد كان مرسوما
والموت أجمل بالإنسان منزلة   من أن يرى بخطام الذل مخطوطا
لمَ أخَّر الكاتب الإنجاز في عدتي   وكيف لا يجعل التأخير تقديما

فللشاعر حاجة مادية واضحة يقدم المديح في سبيل تحصيلها، ولا يفوته أن يذكرها وهو واقف بين يدي الأمير، ويشدد على كرهه للماطلة التي يذكرها دون مواربة [1]:

لكن أرى المطل داءً في تطاوله   وبالعناية يُلقى الداء محسوما
هل غير إحسان فعل أو إساءته   يبقى جزاؤهما في الصحف مرقوما
لا خير في القول معسولًا مذاقته   حتى إذا اختبروه كان مسموما
لا بد من نفثه المصدور ينفثها   لولا الكلام لكان القلب مكلوما

فما وقوفه بين يدي الأمير إلا إعلان عما يختلج صدره، فباح بما يجول في خاطره باحثًا عن حل الأمير، ومشيرًا إلى حاجته المادية.

وفي موضع آخر يقدم شكره لابن يزداد على ما جاد به عليه فأغناه، وما مهده له من تقديمٍ عند الملوك[2]:

من بسط جدواه أغناني ومهَّد لي   عند الملوك ببسط الجاه تمهيدا
فالحمد لله إذ أرعى رعيته   من ليس إحسانه في الناس مجحودا
أما القلوب فقد ألقت بأجمعها   إلى الأمير ابن يزداد المقاليدا

إن هذا الجواد الباسط جاهه لرعيته أجمعت عليه القلوب، فكانت بيعته خالصة صادقة لم تصدر عن خوف، بل جاءت شكرًا لمحاسن الأمير.

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثالث، ص165 .

(2) المصدر السابق: القسم الأول، ص 135.

ومما ذكر فإن الباحث يركن إلى القول: إن الخبزأرزي طرق باب المديح واصفا ممدوحيه، ومقدما له بصورة راقية، ولم يغب عنه التكسب بالمديح وطلب العطايا من الممدوحين.

ثالثًا: الهجاء:

يظهر الهجاء في شعر الخبزأرزي مرتبطًا بمواقف محددة، فلا تجد هذا الغرض ظاهرًا في شعره، كغيره ممن غلب الهجاء على أشعارهم، ولكنه إذا ما هجا كشف عن لسان سليط.

و له هجاء لقارئ للقرآن لا يحسن القراءة -كما يبدو من الأبيات- قد جعل من نفسه معلّما للقرآن وواعظا للناس(1):

أَتَجْرُؤُ في تَلْبِيسِ ذِكْرِكَ في ذِكْرِي ... وَتَطْمَعُ في تَدْلِيس قَدْرِكَ في قَدْرِي
فَيَا زَارِيًا مَا زَالَ تَمْصِيعُ لَفْظِهِ ... إِذَا قَرَأَ القرآن يَدْعُو إِلى الكُفْرِ
يَقُولُ لَهُ الشّيطانُ عِنْدَ قِرائه ... أَجَدْتَ بِمَا حَرَّفْتَ مِنْ مُحْكَمِ الذِّكْرِ

فالمهجو بسوء قراءته للقرآن يجلب الفرح على إبليس؛ بما تفسده قراءته المحرمة من معاني آيات القرآن المحكمة، وهذا مفصح عن عدم معرفة ذلك المقرئ (المهجو) بالقواعد السليمة الضابطة لقراءة كتاب الله، والأمر يتعدى القراءة إلى الوعظ الذي لا يحسنه(2):

لو أن رسول الله يسمع درسه ... إذن قال ذا غير المنزل في صدري

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأول، ص210.

(2) المصدر السابق: القسم الرابع، ص 210.

فكلامه يأتي بما لا يوافق ما جاء به رسول الله عن رب العالمين، ثم يعود لمتابعة أحواله في قراءة القرآن وهو قائم يؤمُّ المصلين[1]:

إذا ما قرا حرفًا لتنفيس حفظه ... مقصوده أن نختم الحمد في شهر

يمد لنا في سين السراط كأنه ... يُجَرِّي صبيًا فهو يجري إذا أُمْري

يُكذِّب يُسرًا بالقراء قراؤه ... لما قد نقاسي في القراءة من عُسر

ينازع في (والنازعات) إذا قرا ... ويعصر منه العين في عين والعصر

إذا ما قرا (والفجر) في عتماته ... تراه يقاسيها إلى مطلع الفجر

قرا (الحشر) يومًا بالغداة مصليًا ... فطوَّل حتى خلتها وقفة الحشر

فالشاعر يريد أن يظهر القارئ وهو لا يحسن القراءة، فيصفه بالإطالة التي سببها عدم القدرة على التذكر، وقلة الحفظ، وكل ذلك يقلل من هيبة من يتصدى لمثل هذا الموقع الديني، فيجلب السوء على الإسلام والمسلمين[2]:

يُزْهِدُ في الإسلام قبح قِرَائِهِ ... فيكسب فينا الإثم من موضع الأجر

ويحسب من جهل وعُجب بأنّه ... كعاصم المقري أو كأبي عمرو

جهلت ولم تعلم بأنك جاهلٌ ... فمن لي بأن تدري بأنك لا تدري

فالجهل هو الذي زين له التصدي للإمامة، ولكن من أين للشاعر تعريف الجاهل بجهله وهو يظن نفسه عالما؟!

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الرابع، ص 210-211. قال ابن خالويه (ت 370هـ): "الصراط تقرأ بالصاد والسين وإشمام الزاي. فالحجة لمن قرأ بالسين: أنه جاء به على أصل الكلمة". ابن خالويه (ت 370هـ)، أبو عبد الله الحسين بن أحمد، **الحجة في القراءات السبع**، تحقيق عبد العال سالم مكرم، دار الشروق، بيروت والقاهرة، ط3، 1979م، ص62.

والسراط لغة: السبيل الواضح، والصاد لغة في السراط.

(2) الخبزأرزي،ديوان الخبزأرزي: القسم الرابع، ص 211. عاصم: هو عاصم بن أبي النجود الكوفي أحد القراء السبعة للقرآن الكريم، كان شيخ الإقراء بالكوفة (127 هـ). انظر ترجمته، ابن خلكان، **وفيات الأعيان**،ج4، ص9. أبو عمرو: هو أبو عمرو بن العلاء البصري، أحد القراء السبعة، ومن أشهر علماء اللغة والنحو (ت154هـ). انظر ترجمته، ابن خلكان، **وفيات الأعيان**، ج4، ص 466- 470.

وفي موضع آخر يهجو شخصًا متقلب المزاج لا يحسن البقاء على حال[1]:

أحَسبٌ فَمَنْ ذا الذي أخْلَفَهُ ... ومَسلٌ فَمَنْ ذَا الذي استَعْطَفَهْ
فلا أحدٌ في الرضا ساءه ... ولا أحد في القلى عنفهْ
وكان زكيًا كما قد علمت ... فماذا التعدي وماذا السفهْ

إن التحول صفة ملازمة لمن قيلت فيه الأبيات، ويبرز الشاعر تبدل المهجو متعلق به فلا أحد حاول أن يقوم بشيء يجلب رضاه أو سخطه، غير أنه يجاوز الحد المعقول في ارتكاب الأخطاء والذنوب[2]:

وفي النَّاسِ مَنْ يَتَجَنَّى الذُّنُوبَ ... وَذَا قَدْ تَجَاوَزَ حَدَّ الصِّفَةْ
ولا كُلَّ مَنْ كَانَ ذَا قُوَّةٍ ... يُنَادِي الضَّعِيفَ إِذَا اسْتَضْعَفَهْ

وعلى الرغم من تجني المهجو على الشاعر إلا أنه لا يريد مجاراته بأفعاله، فالقوي يضعف لمجاراة الضعيف، ولذلك اختار عدم الرد من قوة لا من ضعف[3]:

وزعَمْتَنِي صدقًا خاويًا ... من الدر مثل الذي صرفهْ
ولو شئتُ عَرَّفْتُهُ مَنْ أنَا ... وَإِنْ كَانَ لِي جَيِّدُ الْمَعْرِفَهْ
وإبليس يعرف من ربه ... ولكن طغياته سرفهْ

ويعد كل ما يقدمه الشاعر من بيان للصفات السلبية في خصمه يقول إنه لا يريد هجاءه؛ كي لا يرفع من قدره[4]:

أأهجوه حتى يقول الأنام ... أنصرٌ هجاه لقد شرّفهْ

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، ص 198.

(2) المصدر السابق، ص198.

(3) المصدر نفسه، ص199. سرفه: كذا في الأصل ويشير المحقق إلى كلمة (سوفه) الموجودة في رواية البيت. وأظن ذلك أقرب إلى المعنى.

(4) المصدر نفسه، ص 199.

وسَلْ مَنْ تعرَّض لي في الهجا عن عرضه أين قد خُلْقُهُ
وذو الجهل ينصف من ضامه سفاها ويظلم من أنصفهْ

فلا تجد ذكرا لاسم المهجو، فارتباط اسمه باسم نصر بن أحمد رفع لقيمته وإن كان ذلك في معرض الهجاء.

ومما وصل إلينا من هجائه[1]:

فَأَنْتَ فِي الْخَلْقِ لَاوَجْهٌ وَلَا بَدَنٌ وَأَنْتَ فِي الْخُلْقِ لَا عقْلٌ وَلَا أَدَبُ

ففي هذا البيت تجريد للمهجو من المحاسن الحسية التي يكون عليها الإنسان في خِلقته وهيئته ومظهره، وكذلك إلغاء للمحاسن المعنوية من خلق وأدب ووقار: فيصبح فارغًا خاويًا من كل حسن.

ومع أن الشاعر يقرر مبدأ في التعامل مع عيوب الناس: بنهيه عن إعابة المرء بخلقته التي لا دور له فيها، وإنما العيب ماثل فيما جنت يداه[2]:

يعابُ الفتى فيما أتى باختياره ولا عيب فيما خلقا مركبا

ولكنه لا يلتزم بهذا المبدأ في هجائه كما يشير الشاهد السابق، فهو يسعى لهدم كل محاسن المهجو أحيانًا.

[1] آل ياسين، محمد حسن، من المستدرك على ديوان الخبزأرزي، **مجلة المجمع العلمي العراقي**، بغداد،م42، ج3، 1413ه – 1992م، ص132. .
[2] المصدر السابق، ص88 .

وله في وصف ذي رائحة كريهة[1]:

وكـــأن ريــح صـــنانه مـــن نتنـــه ... فـــي أنـــف باكيـــة ســـعوط يـــنش

فالمهجو مفتقد لأدنى شروط النظافة. وهو على حالـــة مـــن القـــذارة لا تمكِّـــن مـــن يجالـــسه احتمال ذلك.

ومن ظريف هجائه، قوله في مائدة دعي إليهـا عنـد شـخص يـدعى "ابـن بكـر" فوجد -شيئًا عجيبًا- مائدة بلا طعام[2]:

مـــن حـــديثي أن ابـــن بكـــر دعـــاني ... لـــشقائي فليتـــه مـــا دعـــاني
غرنـــي منـــه منظـــر ولبـــاس ... وأثـــاث ومجلـــس وأوانـــي
مجلـــس كالجنـــان حـــسنًا ولكـــن ... قـــبَّح الجـــوع حـــسن تلـــك الجنـــان

فالشاعر مخدوع بحسن منتظر الداعي، وحـسن مجلـسه، وجمـال أثاثـه، فمـع كـل ذلـك الحسن لم يتحقق الهدف من الدعوة، فـصبَّ جـام غـضبه علـى دعـوة الجـوع (دعـاني لشقائي) فالجوع (قبَّح ... حـسن تلـك الجنـان)، والأعجـب مـن ذلـك أن أوانـي الـزاد حاضرة ولكن[3]:

فلعمـــري كـــان الخـــوان ولكـــن ... لـــم يكـــن مـــا يكـــون فـــوق الخـــوان
وجفـــانٍ مثـــل الجـــوابي ولكـــن ... لـــيس فـــيهن مـــا يـــرى بالعيـــان
وغـــضار الألـــوان جـــاءت ولكـــن ... لـــيس فيهـــا روائـــح الألـــوان

---

(1) آل ياسين، محمد حسن، من المستدرك على ديوان الخبزأرزي، ص 135.

(2) مصطفى، محمد قاسم؛ محمد، سناء طاهر، شعر الخبزأرزي في المظان، ص 148.

(3) المصدر السابق، ص 148. الخوان وجفان مثل الجوابي تأثر بقوله تعالى (وجفان كالجاب)" سورة سبأ: 13" الجواب: جمع جابية، وهي حوض الماء.

لم يجد غير الفراغ، لا شيء يؤكل مع كل ذلك الجمال وحسن المنظر، فيجد الشاعر نفسه أضحوكة للجوع والدعوة الخادعة[1]:

إنّني ماضغ على غير شيء	غير صك الأسنان بالأسنان
ترجع الكف وهي أفرغ منها	عند مدي لها فدأبي وشاني
لو تراني والجوع يضحك مني	عند غسلي يدي بالأشنان

لقد رسم الشاعر منظر ذلك الفراغ ومشاركته في الدعوة الفارغة الخادعة بأكله لا شيء وغسله عن لا شيء؛ كاشفاً عن مخادعة ابن بكر له موجهاً إليه هجاءه بقالب ساخر.

(1) مصطفى، محمد قاسم؛ محمد، سناء طاهر، شعر الخبزأرزي في المظان ، 149. الأشنان: غسل معروف نافع للجرب والحكة.

رابعًا: العتاب:

العتاب في شعر الخبزأرزي، يسلك اتجاهين، عتاب وشكوى في الحب، وعتاب إخواني، والأول هو الأكثر، يشكو فيه الشاعر من الصد والهجر، وإخلاف الوعد وتقلّب المحبوب، وأما الثاني فيحاول فيه تعديل الأوضاع الإخوانية؛ لتستقيم الأمور بين الأخوان والأصدقاء، وتعود العلاقة إلى الجادة الصحيحة حفاظًا على المودة والعلاقات الطيبة.

ويشتكي الشاعر من سوء معاملة المحبوب الذي يقوم بأفعال متناقضة؛ إذ يعاقب بلا ذنب يرتكب، ويقدّم الحاسد على المحب، ويختار الهجر وهو قريب المكان، فيخاطبه معاتبًا[1]:

مزاري قريب والوصال بعيد	وإبلاء شوقي في الفؤاد جديدُ
فقلت بذنبي في الهوى وعذابه	فيارب خلصني فلست أعودُ
أتهلكني من غير ذنب وزلة	فماذا بقتلي يا حبيب تريدُ
فو الله ما بي أن أموت بغصتي	ولكنَّ بي أن يصطفيك حسودُ

إنه يقف متعجبًا متسائلًا معاتبًا: (أتهلكني...) موجهًا خطابه للمحبوب بنداء يدل على مكانته (يا حبيب)، فهو يحرص على بقاء الحب بينهما، ويشير إلى أن عتابه استعطاف يتمنى به الوصل لا القطيعة.

ويشتكي الشاعر من محبوب غايته تعذيب المحب[2]:

يا مبدعًا قتل النفوس جهارًا	أشعلت بين حشا الجوانح نارا
أو ما تحن لعاشق متقلقل	ما يستطيع على هواه قرارا

[1] الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأول، ص 122 – 123.

[2] المصدر السابق: القسم الثاني، ص 175. متقلقل: مضطرب .

فوظيفة المحبوب – من وجهة نظر الشاعر – تعذيب العاشق، فيشعل بهجره النار في قلبه، ولا يملك العاشق دفاعًا في مقابل هذا العقاب إلا العتاب طمعًا في استعطاف المحبوب؛ علّه يرأف لحاله المضطربة التي لا تعرف ثباتًا أو استقرارًا.

وعتاب العشاق كثير في ذم مماطلة المحبوب بإنجاز وعد اللقاء، وهذه أبيات باعثها مماطلة المحبوب في الإيفاء بوعد اللقاء[1]:

مولاي تمطلني غدًا فغدًا	وأرى غدًا لا ينقضي أبدا
أحييتني بالوعد يا أملي	ومطلتني فأمتنى كمدا
لا تنس عهدك لي فأوف به	إن الكريم يفي إذا وعدا

فالشاعر يحث المحبوب على الوفاء بالعهد، شاكيًا له في عتاب محبة باثًّا فيه لواعج القلب المشتاق، مبقيًا المجال مفتوحًا للقاء، فالعتاب يدعو إلى الوصل محاولة في تعديل موقف المحبوب المخادع.

والحبيب لا يعلم –أو يتجاهل– أن في إخلاف الوعد تلفًا مقيمًا، وحرقة تزيد قلب العاشق المستهام إضراما واشتعالا، تعصف بفكره، وتُذْهِب عقله، كل ذلك يدفع العاشق ليتساءل معاتبًا[2]:

ماذا يضرُّ الحبيب لو عطفًا	فأنصف المستهام وانتصفا
لا تخلف الوعد لي أيا سكني	فإن في خُلْفه لي التلفا
هجرك إن دام لي بغير وفًا	قضيت وجدًا بغصتي أسفا
لا خير في الوعد لاتمام له	كأنه البرق لاح واختطفا

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأول، ص 122.

(2) المصدر السابق: القسم الثاني، ص 122.

فالهجر والقطيعة هما ما يدفعان الشاعر لاستجداء المحبوب ما يطفئ نار القلب، ويبل صدى الروح لافتًا المحبوب إلى رفضه لأي وعد لا يزيد المحب إلا شوقًا ولا يشعل في قلبه إلا نارًا.

ويزداد بلاء العاشق الذي لا يملك كتمه إذا ما ابتلى بمحبوب غير منصف، لا يقيم للود مكانة غير مكترث بحال المحب، فما يكون من الشاعر العاشق سوى بث الشكوى والعتاب في شعره كله يجب أذنًا واعية تنصف[1]:

يا قليل الإنصاف قلة إنصا	فك في الحب مثل قلة صبري
لا تلمني إن ضاق عفوك عني	في الهوى أن يضيف بالشوق صدري
كان عذري إليك عندك ذنبًا	فأنا الدهر في اعتذار لعذري
كنتُ أبكي من هجر يوم بيوم	كيف إذ صار هجر شهر بشهر

وأبرز ما يقود للعتاب تبدل الحال، فإذا اعتاد إنسان معاملة حسنة من آخر فتغيرت بدأ يتساءل مستفسرًا عن السبب في التحول؛ لأن التغيير يحمل رسالة على الطرف المقابل فهمها، ولكن إذا كان التغيير يقع في حق ذي حساسية وشعور فإن تعامله مع الموقف يأخذ بعدًا مختلفًا؛ لأن الوقع عليه أشد[2]:

تُرى حُرِمت كتب الأخلاء بينهم	ابن لي أم القرطاس أصبح غاليا
تُراك على الأعداء تُظهر رقه	إذا كان في الأحباب قلبك قاسيا

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني ، ص164 .

(2) مصطفى، محمد قاسم؛ محمد سناء طاهر، شعر الخبزأرزي في المظان، ص 152.

فالشاعر متحير من انقطاع ما اعتاد من ود ومراسلة إخوانية واتصال كان حاضرًا: ويأخذ بالتساؤل عله يقف على يقين يفصح عن سبب، ولا يجد في القطيعة حلًا لما يعترض الحياة من إشكالات أو سوء فهم[1]:

كما لست أرضى للصديق تلوني	كذا لست منه بالتلون راضيا
ووالله ما عاتبت إلا لرغبة	وأن لا يجول الودُّ مني تعاليا
وما أنت إلا مثل عيني فكيف لا	أكون لعيني بالتعهد واقيا
ومن لم يعاتب في التداني خليله	وأملى له صار التداني تنائيا

فالعتاب أساس من أسس إدامة الود والهوى إذا قام على المكاشفة والمصارحة بين الإخوان، فهو مانع للقطيعة ويلغي التلون والنفاق في العلاقات، ويختم الخبزأرزي النص بقاعدة يجعلها قاعدة للعتاب:

ومن لم يعاتب في التداني خليله	وأملى له صار التداني تنائيّا

فالعتاب يدل على قرب العلاقة وإمكانية الوصل؛ إذ لا يكون بين الإخلاء إلا بالتداني، وأما إذا فقد العتاب فذلك نذير قطيعة وتناءٍ بينهم.

وتعاتب الإخوان يبعث على إعادة النظر في الأخطاء، فما يكون ذلك العتاب إلا من أجل المحافظة على العلاقة[2]:

وتعاتب الإخوان فيما بينهم	بعثٌ على الإجلال والإكرام
لولا اعترافي باعترافك في الذي	تأتي وتترك ما أتاك ملامي

(1) مصطفى، محمد قاسم؛ محمد سناء طاهر، شعر الخبزأرزي في المظان ، ص152.

(2) آل ياسين، محمد حسن، من المستدرك على ديوان الخبزأرزي، ص 143.

فيؤكد رؤيته السابقة التي تمنح العتـاب أهميـة فـي تـصحيح مـسار العلاقـات بالمعاتبـة والمكاشفة بما ينزع غل القلوب، فيغدو الأخلاء إخوانًـا متقـابلين، وهـذا يبـرز لنـا فكـر الخبزأرزي المتقدم من الناحية الاجتماعيـة. إذ يقـيم العتـاب للإصـلاح والوصـل لا إلـى القطيعة والذم والتذكير بالسوء حسب، وهو يريد علاقة تقـوم علـى الـصدق والوضـوح لا يشوبها التلون والنفاق والمواربة في الأفعال والأقوال.

وتتعدد الموضوعات الأخرى في شـعره، فيظهـر الزهـد الـذي يقـدم فيـه الـشاعر وجهة نظر مضادة لتيار المجون الغالب على شعره، وستتناول الدراسـة الزهـد لاحقًـا فـي فصل التضاد.

الفصل الثاني

البناء التكراري في شعر الخبزأرزي

تسهم التشكيلات اللغوية في الكشف عن مخبوءات النص، وعن الدلالات الرؤيوية التي يبثها الشاعر، إذ إن اللغة حامل للرؤية، موصلة محفزة للمتلقي، ومن المفيد في العملية النقدية "أن نرصد الكلام بوصفه أداة للفكر أو تعبيرًا عنه" [1]، ولا مناص من ذلك إذا نظرنا إلى القيمة الوظيفية للغة، التي "يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"[2]؛ بما تفتحه كلمة أغراضهم[3] من دلالات واسعة، تحقق الحاجات الفكرية والنفسية والاجتماعية... فالنص بكلماته وتراكيبه " يحمل مضمونًا دلاليًا"[4]، يدعو القارئ؛ ليغوص في أعماقه، ويحاور كلماته المراوغة المخاتلة، بحثًا عن قراءة تسعى لإماطة اللثام عن مكنونات النص والكشف عن جمالياته، والتكرار تشكيل لغوي له دور مهم في تلك العملية.

---

(1) بارت، رولان، **لذة النص**، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري نشر الكتاب باتفاق خاص مع دار لوسوي باريس، ط1، 1992، ص 65.

(2) ابن جني، **الخصائص**، تحقيق محمد علي النجار، طباعة ونشر دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، بغداد العراق، ط4، 1990م، ج1، ص34.

(3) انظر، الراجحي، عبده، **فقه اللغة العربية في الكتب العربية**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، 1979 ، ص 73- 74. فقد تناول دقة اختيار ابن جني لكلمة (أغراض) دون التفكير لما تحمله الأولى من دلالة واسعة تحوي التفكير وغيره من الحاجات الإنسانية.

(4) فريس، إيمانويل؛ موراليس، برنار، **قضايا أدبية عامة آفاق جديدة في نظرية الأدب**، عالم المعرفة سلسلة كتب شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب –الكويت،ع300، فبراير 2004، ص 34.

والتكرار حاضر عند العرب القدماء[1]، يؤدي وظيفة تعبيرية، يذهبون إليه" في ضروب من خطابهم للتهويل أو التوكيد أو التخويف أو التفجع، وما يجري مجراها من الأموز العظيمة، وكل ذلك مأثور عنهم منصوص عليه في كثير من كتب الأدب والبلاغة"[2]، فمن "سنن العرب التكرير والإعادة إرادة الإبلاغ بحسب العناية بالأمر"[3]، وله مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها"[4]، فالتكرار له وظيفة تعبيرية توصيلية تستمد قيمتها من قدرتها في التوصيل والإشارة، فحينما يعمد الشاعر إلى تكرار كلمة أو جملة أو أسلوب أو فكرة، لا بد أن يحمل هذا الإلحاح المتلقي على البحث عن دوافعه ودلالاته، ومن خلال هذا التفاعل تغدو القراءة تأويلًا؛ "لأن التكرار له دلالات فنية ونفسية تدل على الاهتمام بموضوع ما يشغل البال سلبًا كان أم

---

(1) أشار عدد من القدماء إلى ظاهرة التكرار، ومن ذلك: الجاحظ(255هـ): نبه إلى أهمية التكرار في جلب انتباه السامع، وحذّر من الترديد الذي يجلب الملل. ابن قتيبة(276هـ): عدّ التكرار من مذاهب العرب، وأشار إلى أنواع من التكرار الحاضرة في القرآن الكريم. ابن جني (392هـ): أشار إلى ضربين يكرر فيهما الكلام للتوكيد: أحدهما تكرير الأول بلفظه، والثاني تكرير الأول بمعناه. ابن سنان الخفاجي (466هـ): استقبح التكرار، ودعا إلى التخلص منه؛ لما فيه من منقصة للفصاحة، غير أنه أخرج التكرار الذي يتمم المعنى المقصود من صفة القبح.

انظر، الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت – لبنان، ط4، د.ت، ج1، ص 105-106؛ وانظر، ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم، **تأويل مشكل القرآن**، شرحه ونشره السيد أحمد صقر، المكتبة العلمية، المدينة المنورة، ط3، 1981م، ص 20، ص 232 – 255؛ وانظر، ابن جني، **الخصائص**، ج3، 102- 104؛ وانظر الخفاجي، ابن سنان، **سر الفصاحة**، شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، القاهرة – مصر، 1969م، ص94-98؛ وللاستزادة في الحديث عن التكرار عند القدماء، انظر، السيد، عز الدين علي، **التكرير بين المثير والتأثير**، عالم الكتب، بيروت – لبنان، ط2، 1986م، ص 88-116.

(2) نصير، أمل، التكرار في شعر الأخطل، **مؤتة للبحوث والدراسات**، المجلد 20، العدد 8، 2005، ص48.

(3) ابن فارس، **الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها**، علق عليه ووضع حواشيه أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 1997م، ص188.

(4) القيرواني، ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر ونقده**، ج2، ص 43- 47.

إيجابًا"[1]، وهذا التشكيل " يستطيع أن يعين في الكشف عن القصد الذي يريد الشاعر أن يصل إليه"[2].

والشاعر إذ يكرر"عنصرًا ما فإن ذلك لا يأتي من فراغ، أو من باب الغفلة أو الضعف أو الثرثرة، بل تقتضيه ولا بد عملية التعبير عن التجربة الفردية التي يعيشها، ليدل التكرار على أن ثمة ما يقلق ويؤرّق... ومن هنا تتجلى أهمية هذا الأسلوب من حيث كان عميق الدلالة على طبيعة الحالة الشعرية وملامحها النفسية المميزة"[3].

وبما أن الناقد يسعى لقراءة النص وكشف البؤرة المركزية التي تمنح القراءة صيغة إقناعية تربط النص بالتحليل؛ فإن التكرار "يضع في أيدينا مفتاحًا للفكرة المتسلطة على الشاعر وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها"[4] ، وعلى القارئ أن يستثمر مثل ذلك التشكيل الذي يرسله الشاعر.

إن الأشكال البلاغية المختلفة – ومنها التكرار – ليست أداة تزيين يزخرف بها النص، بل إنها تطل بإيقاعها وجرسها على ذات الشاعر، وتشكل مدخلًا مهمًا لفهم النص، فدراسة التكرار الذي يمثل إيقاعا خارجيا يفتح نافذة على " الإيقاع الداخلي العميق في الصياغة الشعرية الذي بالتالي يقودنا إلى فهم الخصائص الأسلوبية لهذه

---

(1) جيدة، عبد الحميد، **الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر**، مؤسسة نوفل للنشر، بيروت – لبنان، 1980، ص 66.

(2) ربابعة، موسى، **قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي**، مكتبة الكتاني، إربد – الأردن، دار الكندي، إربد – الأردن، 2001، ص 31.

(3) الكوفحي، إبراهيم، من ظواهر التشكيل الفني في شعر عبد الرحمن بارود، **مجلة جامعة أم القرى** –العلوم واللغات وآدابها، السعوديةع8، رجب 1433هـ – مايو2012، ص 111.

(4) الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، ص 276 – 277.

الظاهرة"[1]، التي باتت ماثلة في جل الدراسات الساعية للكشف عن الجماليات اللغوية والشعرية للنصوص الإبداعية.

والخبزأرزي واحد من الشعراء الذين وجد التكرار في شعرهم. وهو يشكل مادة غنية تستحق أن يوقف عليها بالقراءة والتحليل، بما يحمله من إثارة مستقرة تحفز القارئ لاستكناه جماليات التكرار الفنية، وما تحمله من طاقات شعرية يلج منها إلى أعماق النص في محاولة الكشف عن رؤية الشاعر.

(1) العالم، إسماعيل، التشكيل المكاني البنائي لظاهرة التكرار في شعر جرير، **جرش للبحوث والدراسات**، م3، ع1، 1998، ص 83.

المبحث الأول

تكرار الألفاظ

اللغة – بكلماتها وتراكيبها – تمثل الفكر الإنساني، وتستخدم "في مناسبات معينة لأغراض بعينها"[1]، وحينما يعمد المتحدث/الشاعر إلى تكرار لفظة بعينها، فإنه ولا بد – يودّ تسليط الضوء على الكلمة المكررة، وبيان أهميتها ومركزيتها في كلامه، فالتكرار يساعد القارئ على الوصول إلى بؤرة الحدث / النص، فيفيد منه في سعيه إلى الكشف عن رؤية الشاعر، ويأخذ تكرار اللفظة دورًا مثيرًا في شعر الخبزأرزي.

وتتكرر كلمة (الفراق) ناقلة تبرم بأثرها الشاعر الذي يشكوه الأحبة كلهم، ويبدو أن هاجس الخوف من الفراق يأخذ منه مأخذًا عظيمًا[2]:

غُصَصُ الْفِرَاقِ مُزِجْنَ بِالْحَسَرَاتِ ... وَفِرَاقُ مَنْ أَهْوَى فِرَاقُ حَيَاتِي

عَجَب لِمَنْ يَبْقَى لِبُعْدِ حَبِيبِهِ ... أَنْ لَا يَمُوتَ بِكَثْرَةِ الزَّفَرَاتِ

مَوْتُ الْبَرِيَّةِ عِنْدَ وَقْتِ وَفَاتِهَا ... وَالْعَاشِقُونَ لَهُم فُنُونُ مَمَاتِ

مَنْ لَمْ يَذُقْ طَعْمَ الصَّبَابَةِ وَالْهَوَى ... وَيَكُون صَبًّا عُدَّ فِي الْأَمْوَاتِ

وفي نص آخر يلهج بالدعاء خشية الفراق الذي ينذر بتحول الحياة ورحيل السعادة[3]:

---

(1) هدسن، **علم اللغة الاجتماعي**، ترجمة: محمود عبد الغني عيّاد، مراجعة: عبد الأمير الأعسم، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد- ط1، 1987، ص 182.

(2) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأول، ص 116. غصص: غصصت بالشيء شرقت به أو وقف بحلقك ولم تكد تسيغه.

(3) المصدر السابق: القسم الثالث، ص 140 – 141.

لَـــا قَـــضَى اللهُ بَيْنَنَـــا بِـــالْفِرَاقِ إِنَّ طَعْـــمَ الْفِـــرَاقِ مُـــرُّ الْمَـــذَاقِ
غُـصَصُ الْمَـوْتِ سَـاعَةٌ ثُـمَّ تَفْنَـى وَفِـــرَاقُ الْحَبِيْـــبِ فِـــي الـــصَّدْرِ بَـــاقِ
يَـــا فِـــرَاقَ الْحَبِيْـــبِ أَنْـــتَ عَـــذَابٌ قَاتِـــلٌ لِلْمُحِـــبِّ حَتَّـــى التَّلَـــاقِي
كُـلَّ يَـوْمٍ أَمُـوْتُ مِـنْ أَلْـفِ لَـوْنٍ وَأَرَى الْمَـــوْتَ لَـــذَّةً لِلْفِـــرَاقِ

يأخذ تكرار الفراق في ذينك النصين مظهـرين: الأول بلفظـة الفـراق التـي تـشكل عمـاد الأبيات، والثاني الموت الذي يبرز نتيجة حتمية للفراق.

إن الخوف من الفراق تحول إلى حمًى جعلت الـشاعر يهـذي بهـا، فـلا يلبـث إلا وتخرج هذه الكلمة مع شهيقه وزفيره، معبرًا عن الحالة النفـسية التـي يعانيهـا خوفًـا مـن تلك الفجيعة، ويصدم الشاعر قارئه بتقليله من شأن الموت في مقابل فراق المحبوب :

غُصَصُ الفـراق مُـزِجَنْ بالحـسرات وفـــراق مَـــنْ أهـــوى فـــراق حيـــاتي

وقوله:

غُـصَصُ المـوت سـاعة ثـم تفنـى وفـــراق الحبيـــب فـــي الـــصدر بـــاقِ

فحياة العاشق مرتبطة بوصل المحبوب، ولا قيمة لاستمرار تلك الحيـاة بفقـده، بـل إنهـا – الحياة – تتحول إلى عذاب مستمر، فيه طعم الموت بلا موت، فيه انتهـاء بـلا فنـاء، وفـي مفارقة مثيرة يجد لذة في الموت في مقابل الفراق:

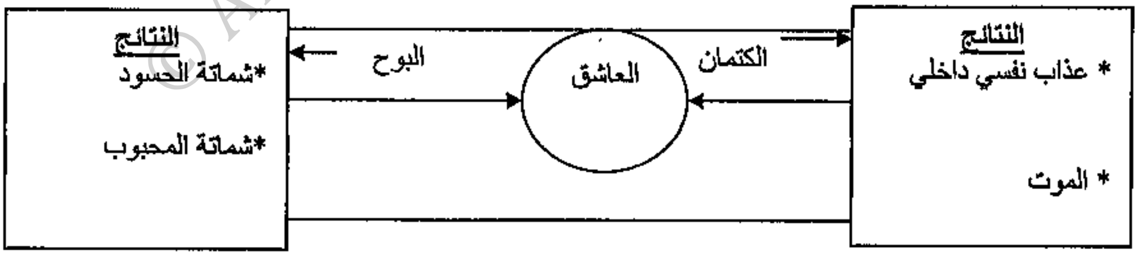
كـل يـوم أمـوت مـن ألـف لـون وأرى المـــوت لـــذة للفـــراق

فيختار الموت على الفراق، بحثًا عن نهاية مهمــا كانــت؛ خلاصًــا مــن الفقــد – وإن علــم أنه سيغادر هذه الحياة – معتقدًا أن طيب العيش والخــصب مــرتبط ببقــاء الحبيــب، فيفــتح التكرار نافذة على مدى تعلق العاشق بمحبوبه، وخوفه الشديد من فقده وفراقه.

ويعبّر التكرار عما يعتلج في دواخل الذات الإنسانية، فيبــوح بمــا يحــاول الــشاعر إخفاءه وكتمانه[1]:

أَكْــتُمُ مَــا حَــلَّ بِــي لِــأَنِّي | أَخَــافُ أَنْ يَــشْمَتَ الْحَــسُودُ
إِنْ قُلْــتُ أَشْــمَتَّ بِــي الْأَعَــادِي | قَــالَ فَهَــذَا الَّــذِي أُرِيــدُ
أَوْ قُلْــتُ غَــادَرْتَنِي قَتِيلًــا | قَــالَ قَتِيــلُ الْهَــوَى شَــهِيدُ
أَشْــكُو وَأَبْكِــي فَمَــا يُبَــالِي | كَأَنَّمَــا قَلْبُــهُ حَدِيــدُ

العاشق يكابد صراعًا ما بين الكتمان والبوح المعلن، بالخوف من الشماتة:



بيد أن ذلك التكرار المثير للفعل (قال) الذي يتكرر بإســنادين مــرة لتــاء المــتكلم / العاشــق (قلتُ) وأخرى للغائب المفرد / المحبوب (قــال)، يظهــر فــي صــورة مونولــوج داخلــي، يكشف عن الحاجة الماسة للبوح؛ كي يحقق توازنا نفــسيًا مــا بــين الــداخل والخــارج، مــا

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأول، ص 125.

بين الخوف والحاجة. فكان ذلك الحديث الذي أباح به لنفسه وللمتلقي، مستخدمًا لغة الغياب، لغة النفس الباطنة، التي يسعى فيها للقول (قلتُ ... قلتُ)، ولكنه لا يقول؛ لعلمه اليقيني بردّ المحبوب، فالحوار بينهما لن يفضي إلى أي نتيجة يرتضيها، ويزيد في إلحاحه على البوح مبتعدًا عن الفعل (قلتُ)، منتقلًا إلى فعلين يضفيان على المشهد بعدًا تصويريًا: (أشكو، أبكي)، فالأول متابعة للبوح، ذلك الإلحاح المتكرر في أعماق العاشق، والثاني صورة دالة على الحالة التي وصلت إلى طريق مسدود في محاولة استعطاف المحبوب، غير المبالي بشكاية عاشقه ولا ببكائه، وكأن قلبه " حديد"، ولا يبقى قيمة للبوح اللفظي أو الإيمائي في محاولة استعطاف المعشوق الصلف، وبما أن التكرار إلحاح " في العبارة على معنى شعوري يبرز من بين العناصر بالفاعلية[1]"، لقد جاء التكرار للفعل (قال)- في إطار حديث ذاتي مضمر – محملًا برؤية الشاعر التي غدت على قناعة تامة بعدم فائدة البوح.

و يعبر التكرار عن تبرم الشاعر بمطل المحبوب في مواعيده، وعدم إيفائه بموعد اللقاء[2]:

مَوْلَايْ تَمْطِلُنِي غَدًا فَغَدًا ... وَأَرَى غَدًا لَا يَنْقَضِي أَبَدَا

أَحْيَيْتَنِي بِالْوَعْدِ يَا أَمَلِي ... وَمَطَلْتَنِي فَأَمَتَّنِي كَمَدَا

يؤكد الشاعر أن هذا الزمن المستقبلي (غدًا) لا يأتي ولا ينقضي، ويتكامل هذا التكرار للزمن (غدًا) مع فعل المطل " التسويف والمدافعة بالعدة[3]"، في الكشف عن مواعيد

---

(1) السعدني، مصطفى ، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية – مصر، ص 172.

(2) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأول، ص 122.

(3) ابن منظور، لسان العرب، مادة (مطل).

المحبوب العرقوبية، وهذا التكرار لزمن المستقبل (غدًا) لا يكون "عاملًا مساهمًا في إضفاء جو الرتابة على العمل الأدبي، ولا يمكن أن تكون دليلًا على ضعف الشاعرية عند الشاعر، بل إنها أداة من الأدوات التي يستخدمها الشاعر لتعين في إضاءة التجربة[1]"، وهذا ينطبق على ما قدمه الخبزأرزي مبينًا التعب النفسي في تتبع مواعيد المحبوب التي لا أمل في تحققها في الواقع، ولا سبيل إلا المعاناة وانتظار الموت، الذي قد يكون قدومه أسرع تحققًا من تلك المواعيد.

ويصارع الشاعر العاشق المعاناة، تغص حياته بالآلام والأسقام، فذاك ألم العشق بما فيه من صد المحبوب وهجره، وألم الفقر، وقلة ذات اليد، وما يجره ذلك الوضع من مآسٍ ومتاعب لا حصر لها، ذلك وغيره تفجر في قول الشاعر[2]:

صَدْعُ الزُّجَاجَةِ صَدْعٌ غَيْرُ مُلْتَئِمِ	بِحِيْلَةٍ وَكَذَاكَ الصَّدْعُ فِي الْكَبِدِ
كَأَنَّمَا كُلُّ ثَكْلَى وَهِيَ بَاكِيَةٌ	تَبْكِي بِعَيْنِي وَتَضْنَى مِنْ ضَنَى جَسَدِي

فكانت كلمة الصدع التي دوّت في البيت الأول وكأنها صراخ يبثه الشاعر من شدة ما حل به، فوصل الصدع إلى كبده، ولم يبق فرصة للتحول عن اليأس، كتلك الزجاجة المصدوعة التي تعيي كل من يحاول رأب صدعها، المتماثلة مع كل مكابد للفقد: (الثكلى)، إن الشاعر لا يشكو تعبًا نفسيًا يذرف عليه الدموع وينتحب، بل تتحول معاناته إلى تعب تظهر آثاره على الجسد من ضنى وإرهاق، ولا أبلغ من التكرار في نقل تلك الحالة النفسية المتأزمة.

---

[1] ربابعة، موسى، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص 31.

[2] مصطفى، محمد قاسم، سناء طاهر، شعر الخبزأرزي في المظان، ص 106. الضنى: السقم.

ويرى الشاعر أن الزمان لم يجد عليه بخير: فيشكو جوره وعدم إنصافه له[1]:

جَارَ الزَّمَانُ عَلَيْنَا فِي تَصَرُّفِهِ ... وَأَيُّ دَهْرٍ عَلَى الْأَحْرَارِ لَمْ يَجُرِ

عِنْدِي مِنَ الدَّهْرِ مَا لَوْ أَنَّ أَيْسَرَهُ ... يُلْقَى عَلَى الْفَلَكِ الدَّوَّارِ لَمْ يَدُرِ

في هذين البيتين تتكرر لفظة (الدهر) مرتين، فقد جاءت في البيت الأول نكرة، وفي الثاني معرفة، وهذا التكرار للدهر يكشف عن ضجره من الجور الذي لحق به:

السبب
جار الزمان عليه ← الدهر يجور على الأحرار

ففي اللفظة الأولى النكرة بيان لكثرة الجور الذي تعرّض له، ويقرن كثرة الجور بتمادي الدهر على الأحرار، وكأن قَدَرَهم أن يقعوا تحت وطأة اختبارات مؤلمة، وأما كلمة الدهر المعرّفة فتمثل الجانب الذي خبره الشاعر من المصائب، فهو مكابد لتلك المصائب التي ينوء بحمل أيسرها العصبة أولو القوة والبأس.

فالشاعر بتكراره للدهر/ الزمان يفصح عن حالتين: إحداهما مرتبطة بالألم الذي يعانيه من جور الزمان عليه وظلمه له، والثانية احتماله للشدائد، فهو- وإن شكا – ليس ضعيفاً، وفي ذلك إطلالة على روحه المتحدية الرافضة للاستسلام والانهزام.

وفي نص شعري يكرر الشاعر كلمة الطبيب بشكل لافت، يحثّ القارئ على الوقوف مع هذه الكلمة؛ ليكشف عن أبعادها الرؤيوية فيما تحمله من دلالات[2]:

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، ص 165.

(2) المصدر السابق: القسم الأول، ص 112-113.

أَتَـــوْنِي بِالطَّبِيْـــبِ فَـــسَاءَلُوْهُ فَلَـــمْ يَـــدْرِ الطَّبِيْـــبُ بِمَـــا يُجِيْـــبُ
سَـــقَانِي شَـــرْبَةً لَـــمْ تُغْـــنِ شَـــيْئًا سِـــوَى أَنْ زَادَ فِـــي القَلْـــبِ اللَّهِيْـــبُ
فَقُلْـــتُ لَـــهُ أَلَـــا دَعْنِـــي لِـــدَائِي وَقُـــمْ وَاذْهَـــبْ لِـــشَأْنِكَ يَـــا طَبِيْـــبُ
دَوَائِي فِـــي يَـــدَيْ مَـــنْ كَـــانَ دَائِـــي فَقَـــالَ وَمَـــا الـــدَّوَا قُلْـــتُ الْحَبِيْـــبُ

يشكل الطبيب نغمة إيقاعية لفظية يتفهمها المتلقي، الذي يعرف أهمية دور ذلك الإنسان في تقديم العلاج والدواء لمن يعتوره المرض، ولكن الشاعر يعلن عدم طلبه دواء الطبيب، بل إن الذين من حوله من المشفقين على حالته هم من أتوه به علهم يجدون في طبه خلاصًا لحالة استعصى فهمها عليهم، فما كان إلا الإلحاح على الطبيب بحثًا عن مخرج، غير أن المريض يظهر بصورة مغايرة لحالة المرضى، فيرفض علاج الطبيب، ويسفّه تشخيصه لحالته إذ لا فائدة لما يقدمه، ويطلب منه مغادرته مستخدمًا فعل الأمر"قم واذهب لشأنك يا طبيب"، ولا يملك الطبيب -العاجز/ الحائر- إلا أن يسأل المريض عن العلاج الذي يشفي ويبرئ، فتأتي الإجابة سريعة: الحبيب.

إن هذه المقاربة النغمية بين الطبيب = الحبيب -بما تحمله من جناس- تمنح النص بعدًا جماليًا في اللفظ يكشف عن بعد نفسي يعانيه المريض / العاشق، الذي يبدو فاقدًا لوصال الحبيب، فيتضافر التشكيل اللغوي بتكرار الطبيب في بيان حالة العاشق المحتاج للحبيب، وتتضافر الكلمات – التي يتشكل منها بناء النص فيما بينها، لتقدم الإثارة والإدهاش بما يثير حساسية القارئ، ومن نماذج ذلك قول الشاعر(1):

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأول، ص 121.

وَسَكْرَانُ اللَّوَاحِظِ وَهُوَ صَاحِي لَهُ بِالرَّاحِ عَنْ طَلَبِ الرَّوَاحِ

فَمَنْ مِثْلِي وَيُمْنَاهُ وِسَادِي مُعَانِقَةٌ وَيُسْرَاهُ وِشَاحِي

سُتِرْتُ بِظُلْمَتِي لَيْلٍ وَشَعْرٍ وَعَانَقْتُ الصَّبَاحَ إِلَى الصَّبَاحِ

دَعَا الدَّاعِي بِحَيَّ عَلَى الْفَلَاحِ وَحَيَّ عَلَى سُرُورٍ وَافْتِرَاحِ

في هذا النص تتداخل الكلمات المكررة، ويغلب على التكرار ذلك الجرس الموسيقي الذي ينساب بتلك الجناسات: (الراح – الرواح)/ (الصباح- الصباح) / (الفلاح – افتراح)، إن الوحدة المكررة في هذا السياق لا تظل "هي هي، وهو ما يجعلنا نتبنى كونها تصبح أخرى بمجرد ما تخضع للتكرار[(1)]"، فكل جناس يفتح بابًا على إرادة العاشق العابثة اللاهية، المحبة للذة الساعية لتحقيق المتعة، والشاعر يسعى في جلّ نصوصه إلى بيان الجمال النموذج الذي يتمتع به المحبوب، وهذا يدلل على ذوق الشاعر الرفيع في اختيار محبوبه ويفسح له مجالًا يعلل فيه سبب شدة التعلق به.

فالمعشوق صاحب الهيئة الصباحية في نوره يحول الزمن الذي يعيشه العاشق/المعانق إلى زمن واحد، يكشفه ذلك الجناس (وعانقت الصباح إلى الصباح)، فحالة التمازج بينهما ألغت المسافة الزمانية وأبقت على العلاقة التي جمعتهما، يكررها فرحًا بها، وكأنه يود ألا تنتهي تلك اللحظة، فاستدعى الجناس حالة تمازجية زمانية أخرى.

---

(1) كريسطيفا، جوليا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 1991م، ص 81.

ويبقى في النص ما يدل على ظاهرة المجون المتمردة، حيث يساوي الشاعر بين الفلاح/افتراح مؤكدًا تحقق المتعة التي تصل إلى درجة القداسة، بحسب هذا الربط المثير بزمن العبادة المقدس، الذي تتبدد قداسته فيظل الانشغال باللهو والمجون، إنها صورة تكشف عن مأساة ذلك العصر، الذي أخذت فيه القيم تتحول تحولًا مفارقًا، وصل إلى أشد القيم قيمة وقداسة.

وتتحول لفظة حسبي من جرس موسيقي إلى بيان لاكتفاء الشاعر بالمحبوب، فيخاطب الليل[1]:

يَا لَيْلُ دُمْ لِي لَا أُرِيدُ صَبَاحَا ... حَسْبِي بِوَجْهِ مُعَانِقِي مِصْبَاحَا

حَسْبِي بِهِ بَدْرًا وَحَسْبِي رِيقُهُ ... خَمْرًا وَحَسْبِي خَدُّهُ تُفَّاحَا

حَسْبِي بِمَضْحَكِهِ إِذَا غَازَلْتُهُ ... مُسْتَغْنِيًا عَنْ كُلِّ نَجْمٍ لَاحَا

إن العاشق يكتفي بهذا اللقاء الذي لا يريد له أن ينتهي، فيطلب متمنيًا دوام زمن اللقاء الذي يغني ضوء الحبيب فيه عن ضوء الصباح في جناس بين (صَبَاحًا – مصباحًا)، يكشف عن جمال معانقه الذي يقدم له متعة معنوية -بجماله وحسنه-، ومتعة جسية فعليه بعناقه وتقبيله ومغازلته، فالكلمة المتكررة تنفذ من شكلها اللفظي إلى بعدها الداخلي الذي يفيد القارئ في فهم النص.

ويقدم التكرار صورة لغلامه الفاتن الذي يمثل أنموذجًا في الجمال[2]:

انْظُرْ إِلَى غُنْجِ هَذَا الْفَاتِنِ الْغَنِجِ ... تَنْظُرْ إِلَى بَهِجٍ بِالطَّرْفِ مُبْتَهِجِ

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأول، ص 119.

(2) المصدر السابق، ص 117- 118 رهج: أرهج بين القوم: أثار الفتنة.

انظُرْ إِلَـى مَـنْ تَجَلَّى نُـورُهُ فَجَلَـا | أَبْـصَارَنَا فَمَتَـى تَنْظُـرهُ تَخْـتَلِجِ
يَرْمِـي الْعُيُـونَ وَيَـسْتَدْعِي الْقُلُـوبَ | ـتَـصْفِي الْعُقُـولَ
وَيَـسْـ | وَيَـسْتَوْلِي عَلَـى الْمُهَـجِ
أَمِيرُ حُـسْنٍ بَـدَا لِلنَّـاسِ فِـي خِلَـعٍ | مِـنَ الْبَهَـاءِ بِـشَكْلٍ فِيـهِ مُنْتَـسَجِ
أَمِيـرُ حُـسْنٍ يُرِيْنَـا مِـنْ مَحَاسِـنِهِ | جُنْـدًا تَـرَكْنَ قُلُـوبَ النَّـاسِ فِـي رَهَـجِ

تقدم الأفعال في هذا النص جمال المحبوب، فالشاعر يستخدم فعل الأمر (انظر) في البيتين الأول والثاني طالبًا من المخاطب مشاركته في لذة النظر التي يلح عليها ويؤكدها بالأفعال المضارعة المتتالية في البيت الثالث (يرمي – يستدعي- يستصفي- يستولي)، فنموذج الجمال هذا يشد القارئ؛ ليرسم صورة لأمير الحسن:

الدعوة إلى النظر

انظر إلى – الفاتن الغنج
انظر إلى – من تجلى نوره

فالشاعر يقدم بعد كل فعل أمر سببًا لتلك الدعوة التي تدلل على مكانة الغلام الجمالية ذات البعد الحسي فهو غنج – بهج، نوره يسبي الناظر إليه، ثم تأتي بعد ذلك الأفعال المضارعة في البيت الثالث (يرمي – يستدعي – يستصفي – يستولي) مؤكدة ما سبق، والعاشق في دعوته للنظر إلى جمال المحبوب يجسد حالة العشق أو التقديس للجمال المتمثل بالمحبوب والذي يشهد على بهائه وحسنه الذي حاز إمارته:

أمير حسن – يبهر الناس
أمير حسن – يقع الناس في أسر عشقه

فهذا التكرار يقدم صورة فاتنة للجمال تكشف عن مكانة ذلك المحبوب في نفس العاشق.

وتتفاعل اللفظة المكررة مع بنية النص؛ لترسم صورة جمالية للمحبوب[1]:

رَأَيْتُ الْهِلَالَ وَوَجْهَ الْحَبِيبِ ... فَكَانَا هِلَالَيْنِ عِنْدَ النَّظَرْ
فَلَمْ أَدْرِ مِنْ حَيْرَتِي فِيهِمَا ... هِلَالَ الدُّجَى مِنْ هِلَالِ الْبَشَرْ
وَلَوْلَا التَّوَرُّدُ فِي الْوَجْنَتَيْنِ ... وَمَا رَاعَنِي مِنْ سَوَادِ الشَّعَرْ
لَكُنْتُ أَظُنُّ الْهِلَالَ الْحَبِيبَ ... وَكُنْتُ أَظُنُّ الْحَبِيبَ الْقَمَرْ

إن فكرة جمال المحبوب تسيطر على الشاعر، تكرار كلمة الهلال يحمل تلك الفكرة، فـ"التكرار يصور مدى هيمنة المكرر وقيمته[2]" عند الباث، الذي يرسل رسالته؛ ليبدأ دور المتلقي في محاولة فهم ذلك التكرار للفظة (الهلال)، التي تتكرر دون أن تقف عند صورة واحدة يعاد ترديدها، فالعاشق – الذي يقدر الجمال – يحاول رسم الصورة النموذجية لجمال المحبوب، التي جعلته يظن أن (الحبيب = القمر)، وفي ذلك مفاجأة للقارئ الذي اعتاد تشبيه المحبوب بالقمر بشكليه الهلال والبدر، أما أن يغمّ على الشاعر فلا يفرق بين المحبوب والقمر، فذلك دلالة على مدى تماهي الصورتين بعضهما ببعض؛ لتبرز صورة المحبوب المتفوقة في الجمال، ومعرفة القارئ وخبرته المسبقة تسهم في النظر " إلى البعد الجمالي للعمل الفني من خلال قراءاته التي تتعدى طبيعة القارئ وخبرته السابقة[3] "، فيكشف التكرار لكلمة (الهلال) عن رؤية الشاعر للجمال، فهو يسعى لربط معشوقه بالنماذج العليا من ناحية، ومن ناحية أخرى يمثل

[1] مصطفى، محمد قاسم؛ محمد، سناء طاهر، شعر الخبزأرزي في المظان، ص 108.
[2] جيدة، عبد الحميد، **الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر**، ص 67.
[3] ربابعة، موسى، المتوقع واللامتوقع دراسة في جماليات التلقي، **مجلة أبحاث اليرموك**، م 15، ع2، 1997م، ص 53.

جمال المحبوب المهيمن على تفكير الشاعر، فما عاد يملك إلا أن يعود بكلمة الهلال؛ ليؤكد قيمة ذلك الجمال، فتحولت تلك الكلمة جرسًا موسيقيًا، وقد لا أجانب الصواب إذا نظرت إلى لفظة (الهلال) –بحسب تعبير بارت عن دور الكلمة في النص–" كما لو أن هذه الكلمة تعود كل مرة بمعجزة لتكون ملائمة[1]" وفاعلة في الكشف عن رؤية الشاعر.

ويقدم الشاعر –الموسوم بالأمية– باستخدام مثير للكتابة وأدواتها في رسم الحالة النفسية، التي يكون عليها العاشق في حديثه مع المحبوب[2]:

اجْعَلْ فُؤَادِي دَوَاةً والْمِدَادُ دَمِي وَهَاكَ فَابْرِ عِظَامِي مَوْضِعَ الْقَلَمِ

وَامْدُدْ جُفُونِي قِرْطَاسًا فَإِنْ أَلِمَتْ مِمَّا تَخُطُّ فَزِدْ فِي ذَلِكَ الْأَلَمِ

يَاذَا الَّذِي أَضْحَكَ الْعُذَّالَ بِي وَبَكَوا مِمَّا بِقَلْبِي وَعَيْنَيْهِ مِنَ السَّقَمِ

تَرَى الْعَوَاذِلَ لَمْ يَدْرُوا بِمَنْ دَنِفِي وَأَنْتَ أَشْهَرُ فِي الدِّيوانِ مِنْ عَلَمِ

فتكرار أفعال الأمر: اجعل/ ابر/ امدد / زد/ تثير المتلقي ليبحث عن أسباب ذلك الإلحاح المريب في دعوة المحبوب للقيام بهذه الأفعال التي يبيح فيها للمحبوب فعل كل شيء وأي شيء، أهي سطوة الحب، أم الاستسلام والاستكانة؟ بل تجده يحفز ذلك المدعو بأداء الأفعال بقوة، دون مراعاة لما قد يسببه له من ألم، طالبًا منه أن يزيد في الألم؛ كي يصل به إلى حد كبير، هذا الألم الخارجي / الظاهر يكشف عن ألم داخلي دفين:

---

[1] بارت، رولان، لذة النص، ص 79.

[2] الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثالث، ص 175. الدنف: المرض.

ألم الأفعال المباشرة (الخارجي)	≠	الألم الداخلي الذي يكابده الشاعر

فالألم الذي خلَّفه المحبوب جعل العزّال – المعروفين بحبهم لمصائب العشاق – يرقون لحاله فيذرفون دموعهم، بيد أن المحبوب يمعن في زيادة الألم الداخلي للعاشق فلا يعيره اهتمامًا، فالتكرار يقود إلى الوقوف على البؤرة المركزية في النص، التي تعبر عن رؤية الشاعر وتحمل ما يختلج في دواخله.

وينحى التكرار منحى فنيًا يكشف عن دوافع الخبزأرزي في إحدى قصائد المديح[1]:

فَدَعِ التَّصَابِي لِلشَّبَابِ فَإِنَّهُ ... وَصَمٌ عَلَى ذِي الشَّيْبِ أَنْ يَتَصَابى
وَامْدَحْ رَئِيسَ بَلَاغَةٍ وكِتَابَةٍ ... زَانَ الْوُلَاةَ وَشَرَّفَ الْكُتَّابَا
يَا أَحْمَدَ بنَ عليِّ الْبَانِي الْعُلا ... وَالْمُستَعدَّ لِكُلِّ خَطْبٍ نَابَا
أَمَلِي إِلَيْكَ تَطَلَّعَتْ أَسْبَابُهُ ... وَالْجَاهُ مِنْكَ يُؤَكِّدُ الْأَسْبَابَا
وَإِلَيْكَ أَبْوَابُ الرَّجَاءِ تَفَتَّحَتْ ... فَافْتَحْ لَهُنَّ مِنَ الْعِنَايَةِ بَابَا
وَأَثِرْ رِيَاحَ وَسَائِل لِمُؤَمِّلٍ ... فَعَسَى يُثِرْنَ مِنَ النَّجَاحِ سَحَابا
وَاقْصِدْ بِأَذْرُعِكَ الذَّرِيعَةِ إِنَّها ... تَكْسُوكَ مِنْ حُسْنِ الثَّنَاءِ ثِيَابَا
وَاعْلَمْ يَقِينًا أَنَّهُ لَمْ يَنْتَصِبْ ... لِشَفَاعَةٍ إلا الْكَرِيمُ نِصَابا

[1] الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأول، ص106- 107.

إن تكرار أفعال الأمر – في هذا النص – يشكل مثيرًا لغويًا يستدعي من المتلقي أن يعمل فكره ويحفز استجابته في التعامل مع هذا التكرار.

وبالتدقيق في هذه الأفعال تجدها تنقسم قسمين: الأول ما هو موجه للمبدع نفسه (دع، امدح) في البيتين الأول والثاني، والقسم الثاني من الأفعال موجه للمدوح الذي يأمل الشاعر تحقيق مبتغاه منه، فتتحول أفعال الأمر من معنى الأمر أي الطلب على وجه الإلزام – في أمر الشاعر لنفسه- إلى محاولة في الكشف عن مكانة الممدوح ببيان قيمته الإنسانية والاجتماعية.

ويستحضر الشاعر –في قصيدة مدحية– تكرار لفظ الجلالة، مبينًا صلة الممدوح بالله جل وعلا، ومسبغًا عليه خصالًا حميدة لا تكون إلا للصالحين[1]:

وَلَقَدْ حَرَسْتَ مَوَاهِبَ اللهِ الَّتي ... أُوتِيتَ بِالإِحْسَانِ وَالْإِجْمَالِ

فَاللهُ بِالْبَرَكَاتِ خَصَّكَ إِذْ رَأَى ... نِعَمَاكَ قَدْ كَلِفَتْ بِهَدِّ جِبَالِ

فمؤمِّلُ الْعَافِينَ أَنْتَ وَأَنْتَ ذُخْـ ... ـرُ الْأَوْلِيَاءِ وَكَنْزُ بَيْتِ الْمَالِ

وَاللهُ يَحْمِلُ ذَاكَ عَنْكَ بِأَسْرِهِ ... شُكْرًا لِأَنَّكَ حَامِلُ الْأَثْقَالِ

والله يُؤْتِي فَضْلَهُ وَمَزِيدَهُ ... مَنْ شَاءَ غَيْرَ مُدَافَعِ الْأَفْعَالِ

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثالث، ص 158.

وأظن الشاعر قد وقع في مبالغة غير مستساغة في قوله:

والله يحمل ذاك عنك بأسره ... شكرًا لأنك حامل الأثقال

فالشكر يكون من العبد لله وما يكون من الله للعبد لا يليق أن يعبر عنه هكذا.

فالشاعر يسبغ على الممدوح صفات لا تكون إلا في الأولياء والصالحين، وقد أفاد من تكرار لفظ الجلالة في أداء ذلك، وبيان إحسان الممدوح، الذي يفعل ما يفعل طمعًا في رضوان ربه[1]:

سَنَةٌ يُزادُ بِهَا الأَميرُ جَمَالَا	إِقْبَالُهَا ينمي لَكَ الإِقْبَالا
سنةٌ وأسبوع وشَهْرٌ كُلّها	جُدَدٌ تجدّد أَنْعُمًا تَتَوالى
حَولٌ بِحَولِ الله يُقضَى بِالذي	أمَّلْتَهُ وَيَزِيدُ حَالَكَ حَالا
عام يَعُمّ لَكَ السّرور ولا ترى	في نعمه خَلَلًا وَلَا إخْلالا

فهذا الإلحاح الزمني (سنة / أسبوع/ شهر/ حول/ عام) يتحول إلى دعاء يرجو به الشاعر دوام الخير على الممدوح، وفيه تعبير -أيضًا- عن محبة الممدوح، فكأني بالشاعر إذ يقسم الزمن (أسبوع / شهر/ سنة) يتمنى السعادة لممدوحه على مدار الزمن الذي يحياه.

ويتساوق ذلك الدعاء الذي أخذ شكلًا زمانيًا مع موسيقى الجناس التي تغلف النص بموسيقاها الجميلة: (حول/ بحول)، (حالك/ حالًا)، (عام / يعم) (خللا/ إخلالًا)، وكأنه يلهج بدعاء يرنّمه ترنيمًا، فجاء متصلًا بهذه الجمالية التي تكشف عن ذوق رفيع في اختيار الألفاظ التي يقدمها الشاعر.

ويؤدي تكرار فعل الأمر وظيفة معنوية في دعوة يقدمها العاشق لمتابعة جمال محبوبه؛ كي يقع المتابعون له تحت تأثير سحره، والوقوع في شرك هواه[2]

[1] الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الرابع، ص 195.

[2] آل ياسين، محمد حسن، من المستدرك على ديوان الخبزأرزي، ص 127. دعج: شدة سواد العين.

انظُرْ إلَــى الْغُـنجِ يَجْــري فِــي لَوَاحِظِــهِ وانظُرْ إلى دَعجٍ في طَرْفِــهِ الــسَّاجي

وَانْظُــر إلـــى شَــعَرَاتٍ فَــوقَ عَارِضِــهِ كَــأَنَّهُنَّ رِمَــالٌ سِــرْنَ فــي عَــاجِ

هذه الدعوة المتكررة ثلاث مرات:

انظر إلى – وصف جمالي (اللواحظ).

انظر إلى – وصف جمالي (الطرف الساجي).

انظر إلى – وصف جمالي (الشعر).

تكرار يخيل إلى القارئ أن الشاعر كان سيسير في ذلك إلى مالا نهاية من التكرارات الداعية إلى التفكير في جمال المحبوب، وأن هذه التكرارات الثلاثة تفتح مجالًا لقراءة تكرارات أخرى في لاوعي الشاعر تصف جمال المحبوب، فالصفات الظاهرة تنشئ فراغًا يؤدي إلى تفاعل مع النمط النصي[1] الذي شكل الأبيات في هذه الأفعال الأمرية، التي تبرز مدى تعجب الشاعر ودهشته من ذلك الحسن المتمثل في المحبوب.

ويؤدي تكرار المشتقات– أيضًا – وظيفة فعالة تسهم في إثارة المتلقي[2]:

إِنَّنِــي ذَاكِــرٌ لِمَــا أَنْــتَ نَــاسٍ وَمُقَــاسٍ فــي الْحُــبِّ مَــالا تُقَاسِــي

فَــإِذَا أَنْــتَ لَــمْ تُــوَاسِ مُحِبًّــا مُخْلِصًا فِي الْهَــوَى فَمَــنْ ذا يُوَاسِــي

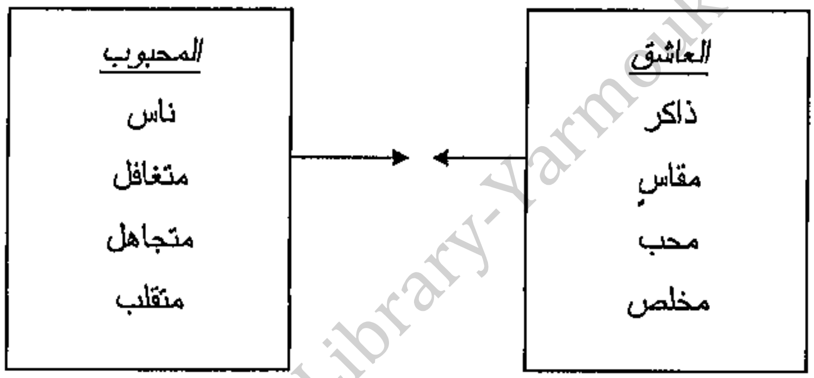
أَيُّهَــا اللَّــابس الْجَمَــال أَتَــستَحْــسِنْ أَنْ تَجْعَــلَ الــسَّقَامَ لِبَاسِــي

ففي هذا النص تكرار لصيغة مشتقة/اسم الفاعل (ذاكر/ ناس/لابس/مقاس/ محب/مخلص) "ويحدث تكرار هذه الصيغ إيقاعًا موسيقيًا متساويًا على الرغم من عدم

(1) انظر، إيزر، فولفغانج، فعل القراءة، ترجمة عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، العراق، 2000، ص 187.

(2) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الرابع، ص 216.

توافق الحروف[1]"، "وللقارئ الحق بالاستمتاع بكل... التأثيرات التكرارية التي يوفرها النص[2]"، واسم الفاعل المتكرر يكشف عن الأزمة النفسية التي يعانيها العاشق/الذاكر...الخ، في مقابل تجاهل المحبوب/ناس، فيستدعي هذان الاسمان أسماء فاعلين أخرى حاضرة في النص، وأخرى يستطيع المتلقي أن يقدرها ضمنًا تكشف عن حالة العاشق والمحبوب:



وعلى الرغم من كل هذه المعاناة فإن الحبيب لا يمنح المحب شيئًا، بل يبخل بالمواساة، ويقف ببهائه وجماله – الذي شغف بهما العاشق– دون أن يقدم له شيئًا سوى سقامًا قد تؤدي إلى الهلاك.

(1) ربابعة، موسى، **قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي**، ص 45.

(2) إيكو، إمبرتو، **التأويل والتأويل المفرط**، ترجمة ناصر الحلواني الناس مركز الإنماء الحضاري، ط2، 2009، ص 91.

المبحث الثاني

تكرار الأساليب

أولًا: النداء

يقوم النداء بدور يستمدّ أهميته من "وظيفته في التواصل البشري"[1]، إذ يحثّ المنادي -في الاستعمال العادي- المنادى على الالتفات والإجابة، فيثير في نفسه أمرًا ما، ويحضّره لاستقبال جديد، بُدئ بهتاف تعودت الأذن تلقى شيئًا بعده، فالنداء "دعوة المخاطب بحروف نابت مناب فعل كأدعو أو نحوه"[2]، ولهذا الأسلوب حضور لافت في النصوص الأدبية، وله "موفور الحضور في القصيدة العربية، من الحقبة الجاهلية، لأنه أحد أنماط التراكيب اللغوية العربية المستخدمة في القول الشعري والنثري، إذ يؤدي منظومة من المعاني التي يقصدها الكاتب"[3]، تفتح أمام القارئ آفاقًا للبحث في دلالات هذا الأسلوب، واستكناه أبعاده التي تدخل في بناء مواقف الشاعر.

ويظهر النداء مدى تعجب الشاعر من صورة المعشوق اللافتة في حسنها وجمالها[4]:

فَوَاعَجَبًا مِنْ لَحْظِ طَرْفِكَ إِنَّهُ ... إِذَا زَادَ ضَعْفًا زَادَ قُوَّتَنَا ضَعْفَا

وَأَعْجَبُ مِنْ هَذين رِدْفكَ كُلَّمَا ... تَرَجْرَجَ زَادَ الْخَصْرَ مِنْ فَوقِهِ لُطْفَا

---

(1) فارس، أحمد محمد، النداء في اللغة والقرآن، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، ط1، 1409ه – 1989م، ص24.

(2) المراغي، أحمد، علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، 1986م، ص81.

(3) عيسى، راشد علي، النداء في أوراق الزيتون لدرويش، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، عمان، المجلد 7، العدد 4، ذو القعدة 1432ه – تشرين أول 2011م، ص 119.

(4) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، 204.

فَيَا شَكْلَ ذا خصرًا ويا ثِقل ذا ردفًا ويا حُسنَ ذا خدًّا ويا نُبْل ذا طَرْفا

ويا طيب أنْفَاسٍ على حسن مَضْحك فذا المسك بل أذْكى وذا الدُّرُّ بل أصفى

ويا خَمْر رِيق فوقَهُ وَرْد وَجْنَةٍ فمَنْ لِي بِذَا رَشْفًا وَمَنْ لِي بِذَا قَطْفا

إن ولع الشاعر بالمفاتن الحسية للمحبوب لم يقف عند تكرارها وتعدادها والحديث عنها حسب، بل وصل إلى مرحلة تعطلت فيها القدرة الإخبارية فتحول إلى صيغة إنشائية تعجبية تبرز الجمال الفائق الفاتن للمحبوب، وتطل على الحالة النفسية المتأزمة المتأثرة بذلك الجمال، فدل أسلوب النداء على ذلك التعجب المثير، "وفي حالة خروج النداء من معناه الحقيقي إلى معنى بلاغي آخر ... يذكر ضمن السمات الدلالية[1]" التي يتيحها هذا الأسلوب.

وينحو النداء ملحى توصيفيًا يبرز الجمال النموذج للمحبوب[2]:

يا معدنَ الحسن وديباجه يا قمر الليل وشمس النَّهارْ

يا صنمًا يعبده عاشق ليس له ممَّا يُلَاقي فرارْ

وإلى جانب هذا الوصف الجمالي الذي يبرزه المنادى المضاف (معدن الحسن – قمر الليل – شمس النهار) فالمحبوب يتربع على عرش قلوب العاشقين الذين ينقادون إلى طاعته وتقديسه.

(1) أبو عاصي، حمدان رضوان، تراكيب أسلوب النداء في العربية: دراسة وصفية تحليلية في ضوء علم اللغة التوليدي، **مجلة الجامعة الإسلامية بغزة**: سلسلة الدراسات الإنسانية، ع1، يناير– 2008، ص 215.

(2) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الرابع، ص 207. الديباج: النقش والتزيين.

إن التكرار يمكّن المتلقي من التفاعل مع النص في تلك المثيرات التكرارية التي تحمل المعنى، وتسهم في تحفيز استجابة القارئ، وتحثه على أن يكون مشاركًا في بناء المعنى، خاصة وأنه" يقف موقفًا يمكن له فيه أن يجمع المعنى الذي أرشدته رؤى النص إليه"[1]، وذلك النداء أداة من أدوات الإثارة التي منحت القارئ تفاعلًا معها في محاولة إنتاج المعنى، وحملت رؤية الشاعر، الذي ارتبط بفكرة الجمال المتفوق عند العاشق.

ويستوقف الشاعر –مستعطفًا– المحبوب الذي أورده المرض من شدة الصبابة والكلف به، فيناديه[2]:

يَا شَادِنًا بِاللهِ قِفْ ... أشكو الصبابةَ والْكَلَفْ
ارحمْ فديتُكَ عاشقًا ... قد صار للبلوى هدفْ
أنتَ الذي أدنفتَهُ ... فَكُنْ الطَّبيبَ مِنَ الدَّنَفْ
يا واحدًا في حُسْنِهِ ... صيّرْتَني نَهَبَ التَّلَفْ

فهذا الإلحاح على المحبوب يمثل القيمة الفاعلة في استقرار الحالة النفسية وإنهاء الاضطراب، فهو يقدم الشكوى ويصف الحالة – المرضية – التي يعانيها من العشق (يا شادنا) للوحيد الذي بيده إنقاذه (يا واحدًا) مما يعانيه ويكابده، فجاء تكرار النداء، ليؤدي معنى الحالتين السابقتين (المرض × العلاج).

---

(1) إيزر، فعل القراءة، ص 43.

(2) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، ص 200. الشادن: الصبي.

ويدلل استخدام أسلوب النداء على القرب من المحبوب والتعلق به، فيقول الخبزأرزي واصفًا ذلك التعلق[1]:

خَــدَّاكَ تُفَّــاحِي وَرِيقُــكَ رَاحِــي ... حَسْبِي ويــوم رضــاكَ يــوم فلاحــي

يــا مَــنْ تَعَلَّقَــتْ القلــوبُ بِــذِكْرِهِ ... كَتَعَلُّـــقِ الْأَجْـــسَامِ بِالْـــأَرْوَاحِ

يــا جارحًــا قلبــي بِخِنْجَــرِ لَحْظِــهِ ... صَــيِّرْ وِصَــالَكَ مَرْهَمًــا لِجِرَاحــي

يــا مازحًــا بــالْهَجْرِ هَجْــرُكَ قَاتِــلٌ ... والقَتْــلُ لَــيْسَ مِزَاحُــهُ بِمِــزَاحِ

فهذا النداء الذي يتكرر يحمل عشق المحبوب الملازم للعاشق فلا انفكاك له حتى ليكتفي به في إشباع حاجاته الغذائية والروحية، ولا تكتمل سعادته إلا برضاه (ويوم رضاك يوم فلاحي)، بيد أن هذا التكرار يكشف عن مأساة يعانيها العاشقون ويشير إليها الخبزأرزي في سفره كثيرًا، إنها ذلك الشرخ في العلاقة بين العاشق والمعشوق، فالأول يقدم كل شيء طلبًا لرضاه، في حين يقف الثاني / المحبوب موقفًا لا يقدر فيه حالة العاشق التي تتعرض لانتكاسة سريعة بأي حركة مهما كانت هينة، فالمزاح يكره ويقتل إذا ما كان في الهجر/ الفقد الذي يؤرق العاشق ويجعله عرضة للتهلكة.

فالهجر = الفقد = الهلاك

ويطلب الشاعر دواء شعبيًا يقدمه له الحبيب يكوّنه من وصله؛ ليجعله مرهمًا يستطب به من جراحات الحبيب، الذي يشكل ثنائية ضدية فهو المرض/ وهو الدواء.

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأول، ص 120- 121.

إن تكرار النداء يمثل صوت الشاعر / العاشق الذي يريد أن تبقى تلك العلاقة موصولة دائمة، فالنداء يبقي لازمة من لوازم البقاء والاتصال.

وينبئ تكرار النداء على تحسر الشاعر على ما فاته فيفزع من التذكر الذي يحاصره إلى اللغة التي تحمل معاناته وتسهم بتشكيلاتها في بث ما في نفسه[1]:

فَيَا لَيْلَةً أَدْرَكْتُهَا وَحُرِمْتُهَا ... وَكُنْتُ كَمَحْرُومٍ رَأَى لَيْلَةَ الْقَدْرِ
فيا نعمةً فَاتَتْ وَيَا مِحْنَةً أَتَتْ ... فَمَوْتٌ عَلَى فَوْتٍ وَقَتْلٌ عَلَى كُفْرِ

فهذا التحسر الزماني الذي يعبر عنه بأسلوب النداء يقود المتلقي إلى التساؤل عن قيمة ذلك المتحسر عليه الذي يساوي ليلة القدر، بل ويتعدى ذلك فكأن فوات النعمة يعادل الموت. وأي موت: إنه موت على كفر، موت يَعْرِفُ المسلم عاقبته إنها العذاب، وتتداخل صورة ذلك العذاب الغيبي المستحضرة ومع صورة عذاب التحسر؛ فتظهر الوطأة الأليمة التي تعانيها نفسية الشاعر.

ويسيطر النداء على الشاعر فيتحول إلى تكرار مثير[2]:

عُبَيْدُ يَا غُصْنَ بَانٍ ... يَا نَسْلَ حُورِ الْجِنَانِ
يا زِينَةَ الْعِيدِ حُسْنًا ... يا نُزْهَةَ الْبُسْتَانِ
يا ليلةَ العرسِ طِيبًا ... ويا غَدَاةَ الْخِتَانِ
يا بُرْءَ كُلِّ سَقامٍ ... يا عِزَّ كُلِّ هَوَانِ

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، ص 192.
(2) المصدر السابق: القسم الرابع، ص 189 - 190.

يا مُنْتَهى الْمُتَمَنِّي ... ويا رضا الْغَضْبَانِ

يا طَلْعَةَ الْوَصْلِ بَعْدَ الصـ ... ـصُدُوْدِ والْهُجْرَانِ

يا فرحة الرِّزقِ من بعـ ... ـد تَرْحَةِ الْحِرْمَانِ

يا ليلة القدر يا مَنْ ... فيه جميع الْأَمَاني

ويا هِلَالَ سُرُوْرِ ... بالْفِطْرِ مِنْ رَمَضَانِ

جَمَعْتَ جَمِيْعَ الْمَلَاحَاتِ ... مِنْ جَمِيْعِ الْمَعَاني

بديعُ كُلِّ حُسْنٍ وَخَلْقٍ ... في شَكْلِ ظَرْفِ الْقِيَانِ

وَفي تَشَنُّعِ لسُوطيٍّ ... وفي تَفَنُّنِ زانِ

وحسن دلّ الْغَوَاني ... وسادة الْغِلْمَانِ

أُنْمُوذَجُ الْحُورِ مَعَهُ ... أُنْمُوذَجُ الْوِلْدَانِ

إن هذا الإلحاح المستفز بنداء "عبيد" يشير إلى أهمية ذلك المنادى، "فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة تعبر عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة"[1] تعبر عن الهاجس المسيطر على الشاعر، وهو في هذا النص المنادى / عبيد.

ويظهر هذا المنادى مصرحًا به في موضعين، وقد حذفت أداة النداء، ثم يلحق بنداء آخر:

عبيد يا غصن بان – يا نسل حور الجنان

---

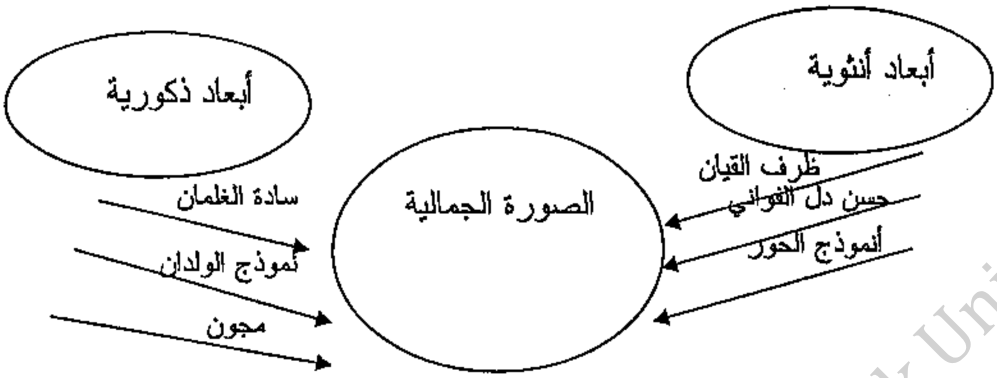
(1) الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، ص 276.

عبيد يا تاج ...

ثم يأتي من بعد ذلك نداء كأنه نشيد، يتحول فيه المنادى من اسم (عبيد) إلى صفات ترسم معالم ذلك الفاتن، وفي كل مرة يردد الشاعر أداة النداء يستحضر صفات نموذجية يسبغها على المحبوب، وتتعدد هذه الصفات الجمالية النموذجية فثمة جمال خلقي (يا نسل حور الجنان) يا زينة العيد حسنا، يا نزهة البناء،- جمال نفسي (يا برد كل سقام، يا عز كل هوان)، مرتبط بنماذج جمالية متعددة:

نماذج الجمال	المنادى المضاف
جمال الحسن	نسل حور الخبان نزهة البستان بديع حسن
جمال نفسي	برد السقام عز كل هوان منتهى المتمني رضا الغضبان
جمال ديني	ليلة القدر هلال سرور بالفطر من رمضان

هذه النماذج يمزجها الشاعر بصورة المجون النموذج التي يكون عليها ذلك المنادى / عبيد، الذي يجمع طرفي نقيض المؤنث/ المذكر، إنه صورة للجمال المزدوج، الذي يشكل في ذاته ثنائية ضدية تكشف عن رؤية الشاعر للجمال الذي لا يفرق فيه بين جمال أنثوي أو ذكوري، وإنما يسعى لرسم الصورة النموذج للجمال بكل أبعادها المشكلة لها:



أنموذج الحور معه   أنموذج الولدان

بدائع الحسن كل   جمعن في إنسان

ثانيًا: الاستفهام

الاستفهام من الآليات المهمة التي تبرز رؤية الشاعر بما تحمله من طاقات تعبيرية تمنح النص شعرية فائقة، والاستفهام / التساؤل يطلقه الخبزأرزي في مخاطبته لغلام أطال صده وجار في حكمه[1]:

مَــــالِي بِــصدّكَ يَـــا غَــزَالَ الْمِرْبَـــدِ ... فَلَقَــدْ أطَلْــتَ تَحَيُّلِـي وتلِــددي

مَنْ مُنْقِذِي مِنْ جَوْرِ حُكْمِـكَ فِـي الْهَـوَى ... مَنْ رَاحِمِي مَنْ شَافِعِي مَـنْ مُـسْعِدِي

يبْلَــى شَــبَابِي فِــي الهــوى وعذابـــه ... متجـــدد مِـــنْ هَجْــرِكَ المتجـــددِ

يقدم النص خطابًا يحاور فيه العاشق محبوبه (غزال المربد) الذي يجابه المحب بالصد والهجر، فيقف الشاعر حائرًا لا يملك خطابًا، فتتوجه اللغة إلى جانب إنشائي استفهامي يبحث فيه عن الخلاص من تلك الأزمة النفسية التي لم تعد تحتمل الإخبار عنها، فأبرز الاستفهام إلحاحًـا وبحثا عن المنقذ من خلال: من منقذي + من راحمي + من شـافعي + مـن مـسعدي – إن الإجابة لا تظهر والاستفسار قائم، وإذا كان المتلقي قد اعتاد وضع الأسئلة في تحليله للنص فإن الشاعر يدعوه للمشاركة في البحث عن إجابة لسؤاله، ذلك السؤال الموجه لـ (غزال المربـد)، إن الشاعر يقر بسلطة المحبوب عليه والتي تصل حد الإهلاك، فالهوى وعذابه يحيقان بالشاعر فيبلى الشباب وينقضي العمر، والهجر دأب ذلك الغزال.وإذا كان " الاستفهام لغـة واصـطلاحًا طلب الفهم ، فإن وجوده يستدعي ذاتًا باحثة ترى في طرحها للتساؤل تلو الآخر طريقًا يقودهـا

---

[1] الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي، القسم الأول، ص124. يبلى: يتلف.

إلى ما يممكن أن يكون بمثابة الاستقرار الفكري والاطمئنان النفسي لها"[1]، وهذا يقود المتلقي لربط الاستفهام المتكرر بالنفسية المتأزمة التي لم تجد حلًا غير استعطاف المحبوب فراحت تذكّره بفعله الإهلاكي وبقدرته/السلطة الوحيدة القادرة على إخراجه من تلك الحالة، فكل الاستفهامات السابقة لا يمكن لأحد أن يملأ فراغ المستفهم عنه إلا المحبوب،' فكان التكرار للسؤال تفريغًا نفسيًا يحاول فيه الشاعر جلب التوازن لنفسه.

والعاشق إذا تعذر عليه بيان حقيقة جمال المحبوب اتجه نحو الاستفهام والاستفسار عله يجد من يساعده في تحديد مراده[2]:

حُسنٌ تَكامَلَ في المَحاسِنِ فاغتَدَى لِكَمالِهِ في الحُسنِ أوْحَدَ عَصرِهِ
واللهِ ما أدري بِأي صِفاتِهِ أسَرَ القُلُوبَ فأوثقَتْ في أسْرِهِ
أبِوَجْهِهِ أمْ شَعْرِهِ أمْ نَحْرِهِ أمْ قَدِّهِ أمْ رِدْفِهِ أمْ خَصْرِهِ

فالبيت الثالث يقدم فيه الشاعر الصفات الجمالية مشيرًا إلى الصفات الحسنة في ذلك الغلام؛ ليؤكد ما قرره، في أن هذه المحاسن جميعها شكلت تلك القوة الآسرة التي يتمتع بها، فكان الاستفهام المتكرر المفصّل حاملًا للإجابة، بيد أنه يحمل إثارة للقارئ الذي أشركه النص في استكشاف الإجابة، فلا يقف عند خبر جاهز يتلقاه يبرز له صفات المحبوب الجمالية.

ويعود الشاعر لمثل ذلك الأسلوب في الاستفهام في محاولته للكشف عن جمال المحبوب النموذج[3]:

---

(1) اللواتي، إحسان بن صادق، فاعلية الاستفهام في ديوان "أجنحة النهار" للصقلاوي، مجلة كلية الآداب، جامعة المنصورة، ملحق للعدد الثاني والثلاثين، يناير-2003، ص 3-4.

(2) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، ص184.

(3) المصدر السابق، ص190. العذاران: جانبا اللحية.

أخَــــدَّاكَ وَرْدٌ أَمْ ثَنَايَــــاكَ جَـــوْهَرٌ   وَصــدْغَاكَ مِــسْكٌ أمْ عِــذَارُكَ عَنْبَــرُ

فما هذا الاستفهام المثير والذي يكاد ينشره الشاعر أمام ناظري المتلقي في كل حين إلا محاولة منه لرسم صورة الجمال النموذج، والكشف عن رؤية الشاعر العاشقة للجمال المحبة له.

والتعلق بجمال المحبوب، وكثرة الحديث عن جماله، يخرج العاشق عن المـألوف فـي كثرة حديثه عن معشوقه، الذي سيطر على فؤاده وأنطق لسانه، ولكن الجملة الخبريـة التـي تتأرجح بين التصديق وضده، تتحول إلى بيان سبب الاندهاش والتعجب من ذلك الجمال، فتنحى اللغة إلى استخدام الجملة الإنشائية التي تسمح للقارئ بالمشاركة في التعجب مع الشاعر دون أن يبقى متلقيًا مصغيًا لما يخبر به العاشق عن معشوقه دون أن يبدي تفاعلًا تجاه ما يسمع[1]:

مِــنْ أيْــنَ لِلْبَــدْرِ مِثْــلُ مَبْــسَمِهِ   واللؤلــؤُ الرَّطْــبِ لُؤْلُــؤٌ بِفَمِــهْ

مِــنْ أيْــنَ لِلْغُــصْنِ حُــسْنُ قَامَتِــهِ   أصْبَحَ بَـدْرُ الـسَّمَاءِ مِـنْ خَدَمِـهْ

وَأيْــنَ حَــدُّ الْحُــسَامِ مِــنْ نَظَــرٍ   يَحْكُـمُ فـي لَحْـمِ عَبْـدِهِ وَدَمِـهْ

إن هذا التكرار للجمة الإنشائية، يقابله جملة إخبارية يقـدم فيهـا الـشاعر الـصورة النموذجية المتفوقة لمحبوبه على النماذج العليا ذاتها، بل إنه يتساءل متعجبًا من كيفية وصـول تلك النماذج إلى جمال المحبوب، إن التكرار المثير في النص يعبر بوضوح عن العاشق الـذي وقع تحت سيطرة جمال محبوبه، فما عاد يرى الجمال في غيره وإن كان المقابل له آية الجمال والحسن.

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثالث، ص173.

وإذا ما تداخلت نماذج الجمال تعطلت المقدرة المعرفية للشاعر / العاشق، فلا يستقيم له توصيف[1]:

أشُـــــــموسٌ أمْ بُــــــدُورْ ... أمْ عُيُــــونٌ أمْ ثُغُــــور

بِنَبَـــاتِ النَّـــرجِسِ الْغَـــضْ ... ـــضِ لنــا تَـــمَّ الـــسُّرور

إن هذا الاستفهام يتحول إلى فلك دوار يلحُّ فيه الشاعر علــى تعظــيم ذلــك الجمــال الموصوف، فهو لا يربط العيون والثغور إلا بالشموس والبدور، إنه يسعى لبيان القيمة النموذج لذلك الجمال.

والاستفهام يكون مقدمة في معاتبة الحبيب لحبيبه، ومدخلًا يلج منه إلى إفراغ ما يجول في خاطره[2]:

سَــيِّدِي لِــم خَــدَعْتَنِي بِــالتَّمَنِي ... لِــم أعْرَضْــتَ إذْ تَمَكَّنْــتَ منِّــي

تُــذْنِبُ الــذَّنْبَ ثــمَّ تَغْــضَبُ مِــنْ ذَنْـ ... ـــبِكَ عَمْدًا يا ظــالمي بِــتَجَنِّ

أنْــتَ رُوْحِــي فَمَــنْ يَعِــيْشُ بِلَــا رُوْ ... حِ أبِــنْ لــي إذا تغَيَّبْــتَ عنِّــي

خُنْــتَ عَهْــدِي وَقَــدْ تَبَــدَّلْتَ بَعْــدِي ... يــا حَبِيْبِــي مــا كــان ذلــك ظنِّــي

فهذا الاستفهام الذي تكرر مرتين في البيت الأول يعبر بوضوح عن محاولة الشاعر في الحديث عما يجول في خاطره لذلك المحبوب الذي يقوم بأفعال غير مفهومه تــصل إلــى حــد التناقض، فهو الذي يذنب الذنب ثم يغضب منه، وهو الذي خان العهد وبدل الحال وخيب ظــن

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، ص173.

(2) المصدر السابق: القسم الرابع، ص188.

العاشق، كل هذه الزفرات ما وجدت طريقها للخروج إلا بتلك الطريقة الاستفتاحية الاستفهامية التي تكررت في البيت الأول.

ثالثًا: تكرار أساليب أخرى

وترسم أداة النفي (لا) المتكررة رؤية الشاعر للعلاقة التي يريدها للعشق[1]:

إِذَا مَا قَنِعْنَا بِالتَّوَاصُلِ فِي الْهَوَى فَلَا أَنْتَ مَعْشُوقٌ وَلَا أَنا عَاشِقُ
فَلا وَصْلَ إلا أَنْ يَكُونَ تَبَاذُلٌ ولا بَذْلَ إلا أَنْ يَكونَ تَعَانُقُ
إذا لَمْ يَتمّ الْوَصْلُ والْبَذْلُ فِي الْهَوَى فَأُمُّ الْهَوَى مِنْ بَعْدِ هَذين طَالِقُ

فهذه الأداة (لا) المتكررة تقدم وجهة نظر الشاعر في العشق، فهي لا ترى العشق إلا في بذل الحسن وإشباع الرغبات الحسية: وصل، بذل، عناق، هذا الحرص اللافت على البذل وذلك التكرار للحالة التي يريدها العاشق من محبوبه تطل على البعد الماجن الذي يجمعه بالمعشوق، فقيمة العشق تغدو مادية محضة، وهذا الموقف الحاضر يشير إلى موقف غائب يرفض الوصل الذي يكتفي فيه الحبيبان ببث لواعج الحب، والبكاء على حاليهما، والتبرم بالرقيب والواشي، إن الشاعر يشير إلى ما يتأمل من المعشوق دون مواربة أو إخفاء، ويؤكد ذلك تلازم (الوصل / البذل) في الهوى الذي يرى نهايته المحتومة بالفراق إذا ما فقدا تلازمهما، ويشير إلى ذلك بأسلوبه الخاص الذي يحمل صبغة شعبية نابعة من الحياة اليومية والتعاملات المجتمعية بأسلوب فيه طرافة وظرافة:

---

(1) آل ياسين، محمد حسن، من المستدرك على ديوان الخبزأرزي، ص 134.

(فأم الهوى من بعد هذين [الوصل، البذل] طالق) فيتحول العشق إلى مجون سافر، نافيًا لأي جنس من العشق السامي.

والعاشق لا يستطيع تجاوز صورة المعشوق وإن وقع تحت تأثيرات كبيرة وضغوطات شديدة[1]:

لا يُنْسِيَنِّي سُرُورٌ لَا ولَا حَزَنٌ ... وكَيفَ لَا كَيفَ يُنْسى وجهُكَ الحَسَنُ

ولا خَلَا مِنْكَ رُوحِي لَا ولَا بَدَنِي ... كُلِّي بِكُلِّكَ مَشْغُولٌ وَمُرتَهَنُ

يَا وَاحِدَ الحُسْنِ مَالي مِنْكَ مُذْ عَلِقَتْ ... روحي بروحك إلا الشّوق والحَزَنُ

نُورٌ تولَّد مِنْ شَمْسٍ وَمِنْ قَمَرٍ ... حتَّى تَكَامَلَ فِيهِ القَدُّ والغُصُنُ

فهذا التكرار لأداة النفي (لا) الذي ينشئ نغمة خاصة تمنح النص إيقاعًا شعريًا يزيده ذلك التكرار الغنائي (لا ولا) في البيتين الأول والثاني، إيقاع موسيقي يعبر عن ذات عاشقة تسعى لتأكيد مكانة المعشوق التي لا تبدل ولا تغير وإن تغيرت الظروف المؤثرة من (سرور/ حزن) فالتلاصق وصل إلى الروح والبدن لا انفكاك له، فتماهى الحبيبان وتكاملا، وبذلك يحمل تكرار أداة النفي كشفًا عن بؤرة النص، واستجلاءً لرؤية الشاعر.

وكذلك المحبوب لا يغادر العاشق في حل أو ترحال[2]:

يَا أَفْتَنَ النَّاسِ أَلْحَاظًا إِذَا رَمَقَا ... وَأَعْذَبَ النَّاسِ أَلْفَاظًا إِذَا نَطَقَا

مَا إِنْ فَقَدْتُكَ إلا ظَلْتُ مُكْتَئِبًا ... ولَا رَأَيْتُكَ إلا زَادَنِي قَلَقَا

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الرابع، ص 191.

(2) المصدر السابق: القسم الثالث، ص 139.

ولا ذَكَرْتُـكَ إلا اعْتَـادَني نَفَـس يُبْـدي الـضَّمير فَفَـاضَ الـدَّمع مُنْـدَفِقا

ولا تَـأوَّبَني بَعْـدَ الـسُّهَادِ كَـرَىً إلا وَبِـتُّ لِطَيْـفٍ مِنْـكَ مُعْتَنِقـا

ولا حَلَلْـتُ رِياضًـا مِنْـكَ شاسـعة إلا رَأَيْـتُ خَيَالًـا مِنْـكَ قَـدْ طَرَقـا

إن هذا الحديث عن أحوال العاشق في (حضور/ غياب) المحبوب حديث عن نفسيته المتأرجحة المضطربة، التي لا تثبت على حال، ويتجلى الكشف عن ذلك بأداتي النفي (لا) والاستثناء (إلا):

ولا (الحالة)	إلا	(النتيجة)
الفقد	=	الاكتئاب
المشاهدة	=	القلقلة
التذكر	=	سكب الدموع
النوم	=	مرور طيف المعشوق
الحل والترحال	=	تذكر الخيال

فهذه الأحوال المتعددة والمختلفة كلها تمد العاشق بسبب؛ ليصل إلى المحبوب. وهذا ما يحمله ذلك التكرار الكاشف عن عمق مكانة المحبوب وشدة التعلق به، فاستوت مكانته في الحضور والغياب.

ويخاطب الشاعر المحبوب ذا الطلعة البهية واصفًا ذلك المشهد الجمالي[1]:

فَكَـأنّي مِـنْ حُـسْنِ وَجْهِـكَ أرْعَـى نَـاظِري فـي حَـدَائِقِ الْبُـسْتَانِ

---

[1] الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الرابع، ص 183 – 184. الضيمران: نبات طيب الرائحة.

وكــأنّي مِــنْ غُــنج الحـــاظِ عَيْنَيْـــ ـــكَ أنـــاغي لَـــوَاحِظَ الْغِزْلَــانِ

وكــأنّي مِــنْ شــكل قــدّكَ فــي شكـــ ـــل تَثَنّـــي نَـــوَاعِمِ الْأغْـــصَانِ

وكــأنّي مــن ظَــرْفِ لَفْظِـكَ فــي لفـــ ـــظِ نَفِــيْسِ اليـــاقوت والمرجـــانِ

وكـــأنّي عنـــد انْبِـــسَاطِكَ نَحْـــوي زِلْـــتُ عـــن مالـــك إلـــى رضـــوانِ

وكـــأنّي عنــد انْتِـــشَاقِي لِأنْفَـــا سِـــكَ أشْـــتَمّ نَكْهَـــةَ الـــضَيْمَرَانِ

وكـــأنّي مـــن وَجْنَتَيْـــكَ أحيـــا بِجَنّـــاتِ التُفـــاح مِـــنْ لُبْنَـــانِ

وكــأنّي مــن نَبْــتِ خَــدّيْكَ فــي نَبْـــ ـــتِ رِيـــاضِ النّـــسِيْمِ والزّعْفَـــرَانِ

مَلَـــكٌ أنْـــتَ لَـــا يُـــشَكُّ فـــي تُجْـــ ـــمَعُ هـــذي الـــصِّفَاتُ فـــي إنْـــسَانِ

إن أداة التشبه المتكررة تسع مرات تجـسد الـصورة النموذجيـة لجمـال المحبـوب، الـذي يلتقي في تشكيل جماله مع نماذج الجمال في الطبيعة:

محاسن المحبوب	—	نماذج الجمال
لواحظ العينين	—	حدائق البستان
الوجه	—	لواحظ الغزلان
القد	—	نواعم الأغصان
اللفظ	—	نفيس الياقوت والمرجان
الوصل (انبساطك نحوي)	—	الفوز بالجنان
الأنفاس	—	نكهة الضيمران
طيب الرائحة	—	نسيم الأزهار والريحان
الوجنتين	—	تفاح لبنان
الخدين	—	رياض النسيم والزعفران

إن هذه الصفات أو التشبيهات لا تؤكد جمال المحبوب حسب، بل إنها تخرجه -وفق رؤية الشاعر – عن صنف البشر، فهي صفات مَلَك كريم، إذ لا يوجد إنسان يحوي مثل هذه النماذج الجمالية مجتمعة، وفي ذلك تسويغ لتولع العاشق به، وتفسير لمدى تعلقه بالمحبوب الذي قد جمع كل ذلك الجمال، وكانت أداة التشبيه (كأن) مركزًا بؤريًا في النص، يسهم في تماسكه، ويزيد في شعريته؛ بإثارته للقارئ، وحثه على استكشاف البعد المعنوي لذلك التكرار.

وفي مدحه للأمير ابن يزداد تبرز كم الخبرية؛ مبينة "لفرط العناية بقصد تكثير العدد[1]" فيما يكون عليه الممدوح[2]:

الله سَلَّ بِهِ الْمَهَابَةَ للـ   بقيا وَأَصْبَحَ سَيْفُ الْبَغْي مَغْمُودا

كم سربلَتْ رحماء النَّاس رحمته   وكَمْ تَجَرَّدَ فِيمَنْ كان مرِّيدا

وكم يَبْذُل النَّدى أحيا المَحَامِيْدا   وكم برغم العِدى أرْدَى الصَّناديدا

إن كم الخبرية المتكررة في هذه الأبيات المدحية تكشف بنغمتها الشعرية عن جانبين لشخصية الممدوح:

الرحمة / العطاء ←——————	——————→ الشدة / القوة

وكلا الجانبين فيه الصفة على وجه الكثرة، فالممدوح كثير الرحمة سخي العطاء، وفي مقابل ذلك شديد البطش لا ترغمه الأعادي على ما تريد، إنه يرسم صورة مثالية للقائد

---

(1) ابن فارس، **الصاحبي في فقه اللغة**، ص158.

(2) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأول، ص135.

الذي يحكم أهله بالمحبة والعطاء لا بالنار والحديد، فالكل يهابه ومع ذلك لا يجعل للظلم بين رعيته مكانًا، وعلى كل هذه الرحمة والعطف يحفظ أمن الرعية ويجنبها جور المعادين والطامعين؛ إذ لا تعوزه القوة لرد من أراد بهم سوءًا مدحورًا مهزومًا، وتسهم العناصر اللغوية المشكلة لبناء النص في تقديم رؤية الشاعر، فقد كانت كم الخبرية بانة لتلك الرؤية، مصورة لشخصية الممدوح ببعديها (اللين / الشدة).

ومن حِكَم الشاعر التي تدل على خبرته وتجربته في الحياة[1]:

كَمْ شَهْوَةٍ مُسْتَقِرَّةٍ فَرَحًا ... قَدْ انْجَلَتْ عَنْ حُلُولِ آفَاتِ

وكَمْ جَهُولٍ تَرَاهُ مُشْتَرِيًا ... سُرُورَ وَقْتٍ بِغَمِّ أَوْقَاتِ

كَمْ شَهَوَاتٍ سَلَبْنَ صَاحِبَهَا ... ثَوبَ الدِّيَانَاتِ والْمُرُوءَاتِ

في هذا النص الوعظي يتحول نظر المتلقي إلى كم الخبرية المتكررة في بداية الأبيات الثلاثة، التي تثير حساسية القارئ وتحفز استجابته، فالقارئ يظن لو أن هذه المقطوعة كانت طويلة لتكررت كم الخبرية في بداية كل بيت منها، فالتكرار يعبر عن نفسية الشاعر، ويؤثر في القارئ " فمن ناحية الشاعر يعني التكرار الإلحاح في العبارة على معنى شعوري، يبرز من بين عناصر الموقف الشعري أكثر من غيره... ومن ناحية المتلقي يصبح ذا تجاوب يقض مع البعد النفسي للتكرار من حيث إشباع توقعه، وعدم إشباعه فتثرى تجربته بثراء التجربة الشعرية المتفاعل معها"[2]، وكم الخبرية التي شكلت مثيرًا لفظيًا نقلت تجربة حياتيه بصياغة شعرية وعظية، أشار فيها الشاعر إلى السعادة الزائلة التي تكون في غير محلها إذ يتبدل الفرح غمًّا، وكم إنسان يقع في ذلك إذا ما أسلم العنان للشهوات التي لا تقود إلا للهلاك.

---

(1) مصطفى، قاسم محمد؛ محمد، سناء طاهر، شعر الخبزأرزي في المظان، ص 98.

(2) السعدني، مصطفى، البنيات الأسلوبية، ص 172- 173.

وحروف الجر التي لا تؤدي معنى منفردة، تقوم بدور محوري في بناء النص وتماسكه، بما تقوم به من دور يسهم في توصيل رسالة الشاعر الخفية وتحفيزه للقراءة وإشراكه في صناعة المعنى والكشف عن رؤية الشاعر[1]:

مَا تَرَكْتُ اللِّقَاءَ يومَ الفِرَاقِ مِنْ جَفَاءٍ لَكِنْ مِنَ الْإِشْفَاقِ
لَمْ أُطِقْ أَنْ أَزِيدَ قَلْبِي عَلَى مَا فِيهِ مِنْ لَوْعَةٍ وَحَرِّ اشْتِيَاقِ
بَلَغَتْ رُوحِي التَّرَاقِيَ مِنَ الشَّوقِ وَلَوْ زِدْتُ لَمْ تَقُمْ فِي التَّرَاقِي

إن حرف الجر (من) يتحرك في هذا النص حركة مثيرة تمنحه مكانة مميزة في محاولة فهم النص؛ بما يؤديه من معنى بربطه لأجزاء الكلام، فحرف الجر (من) يبرز العلة التي يقدمها الشاعر لتركه اللقاء، ذلك اللقاء الذي يمثل الوصل المنتظر عند العشاق، والمترقب بزوغ فجره، وطلوع شمسه، كتب عليه في هذا الموقف أن يكون لقاء الفراق، فاختار الشاعر الغياب عن الغياب، ولكن السبب ليس كما قد يخمّن المحبوب أو حتى القارئ، إذ قد يتبادر إلى الذهن أن غيابه جفاءً، فيحترس الشاعر من ذلك بقطع الشك باليقين، فينفي الجفاء، ويعلل اختياره للتغيب بإشفاقه على قلبه من تبعات ذلك الموقف، ويظهر حرف الجر (من) ما يعانيه العاشق من لوعة وحر اشتياق، ويعود مرة أخرى؛ ليظهر سبب اقتراب العاشق من الموت الذي يمثل فراقًا آخر(بلغت روحي التراقي من الشوق) فالشوق هو الذي أضنى العاشق ويكاد يتسبب في هلاكه. إنها اللغة التي تقوم بأداء الغرض الذي يحتاج الباث إيصاله، فتسهم كل مكوناتها في أداء المعنى، وفي هذا النص قام حرف الجر (من) المتكرر بإضاءة تجربة الشاعر وحمل رؤيته للمتلقي.

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثالث، ص 138.

المبحث الثالث

تكرار التناص

يقدم التناص آلية لمعالجة النصوص، تجمع بين ثقافة الشاعر في إنتاجه لنص ما، اعتمد فيه على معرفة سابقة تمّ توظيفها، والقارئ الذي يبحث عن مدى تحقق القيمة المرجوة في الكشف عن رؤية الشاعر في محاولة قراءة النص[1]، ولكن التناص يمثل إشكالية في عدم انضباطه في قواعد مقننة تحدد وجوده، فهو "ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة قدرته على الترجيح. على أن هناك مؤشرات تجعل التناص يكشف عن نفسه، ويوجه القارئ للإمساك به"[2]، وسيحاول الباحث الوقوف على إشارات واضحة ضمنها الخبزأرزي في شعره.

يتميز الخبزأرزي بإفادته من التراث والثقافة السابقة عليه، فثمة تناص لافت في شعره، يتكرر بحركة مثيرة تدعو القارئ لمشاركة المبدع ثقافته وخبرته؛ ليكشف عن أسرار ذلك التناص، والتناص الديني حاضر عند شاعرنا بنصوصه المتصلة بالقرآن الكريم، والشخصيات ذات البعد الديني من ملائكة وأنبياء، وهذا الملمح يدلل على ثقافة الشاعر، وقدرته على صهر مفردات ثقافته في بوتقة الإبداع، فيرفد النص

---

[1] انظر، أبو غزالة، إلهام؛ حمد، علي خليل، **مدخل إلى علم لغة النص: تطبيقات لنظرية روبرت ديبو جراند وولفجانج دريسلر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة – مصر، ط2، 1999م، ص233.

[2] مفتاح، محمد، **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**، المركز العربي الثقافي، الدار البضاء – المغرب، 1987م، ص 131.

ويغني التجربة بما يتركه من أثر شعري وفني، ينطلق منه القارئ في محاولة سبر أغوار النص والوقوف على البؤرة المركزية المبينة لرؤية الشاعر.

وقد تناولت ظاهرة التناص في مبحث التكرار؛ لأكشف عن الشاعر، الذي اتهمه بروكلمان بعدم حصوله على أي تأدب أو معرفة[1]، ومن هذه الناحية يُلحظ في شعر الخبزأرزي ثقافة واسعة، يحسن استغلالها في توصيل فكره، وكثرة ورود التناص أو تكرار التناص يدعم وجهة نظر الباحث التي ترى أن الحكم جاء على هذا الشاعر من خلال الأخبار المروية، دون الاطلاع على نتاجه الإبداعي، الذي لا يتوافق -بما فيه من ثقافة- وتهمة بروكلمان. ومن ناحية أخرى، فقد سوغ الباحث لدراسته بتتبع تكرار ظاهرة التناص في شعر الشاعر كله، ولم يشترط الوقوف عند تكرارها في نص واحد.

وصورة يوسف / صورة الجمال النموذج ماثلة في شعر الخبزأرزي، ومتكررة تكرارًا لافتًا يدلل على إلحاح الشاعر / العاشق وبحثه عن الجمال في أبهى صوره، فصورة المعشوق من صورة يوسف[2]:

جُمِعَتْ مَحَاسِنُ يوسفٍ في وَجْهِهِ فَجَمِيعُ أَرْوَاحِ الْعِبَادِ بِكَفِّه

وينادي ذلك المحبوب بتشبيهه بيوسف[3]:

أَيَا شَبِيهَ الذي بَاعُوهُ إِخْوَتُهُ وَيَا سَمِيَّ الذي أَلْقَوهُ في النَّارِ

---

(1) انظر، بروكلمان، كارل، تاريخ الأدب العربي، المجلد الأول، ص 380-381.

(2) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، ص 205.

(3) المصدر السابق: القسم الثاني، ص 177.

إن مسألة تشبيه المحبوب بيوسف لا تقف عند حدود بيان جمال الصورة حسب، بل يتعدى الشاعر ذلك بإدخاله عناصر من قصة يوسف عليه السلام تبرز قيمة التشبيه بجمال يوسف(1):

مُخْجِلَ الْبَدْرِ فِي الْفَلَكِ   قِفْ قَلِيْلًا لِنَسْأَلَكْ

فَلَئِنْ تِهْتَ بالجما   ل علينا فَحُقَّ لَكْ

يا شبيهَ الذي بِهِ   فُتِنَتْ حُرَّةُ الْمَلِكْ

حِيْنَ قَدَّتْ قَمِيْصَهُ   ثُمَّ قَالَتْ: فَهَيْتَ لَكْ

إن الاستشهادات الثلاثة تؤكد تكرار الشاعر لوصف جمال محبوبه بالجمال اليوسفي النموذج وهذه الإشارة إلى الشخصية الدينية شخصية النبي يوسف -عليه السلام- تظهر تفاصيل من أحداثها في نصوص الخبزأرزي فمحبوبه:

جمع محاسن يوسف

شبيه الذي باعوه إخوته

شبيه الذي فتن حرة الملك

فهو يشير إلى ما جناه الجمال على صاحبه وما جره إليه من مشقة ومتاعب، فإخوته ضاقوا ذرعًا بتفضيل الأب له عليهم فألقوه في غيابة الجب، وتلك المرأة (حرة الملك) على الرغم من مكانتها وما يتوفر لها من متع، فقد فتنت به، ويكشف التركيب الإضافي (حرة الملك) عن امرأة مترفة منعمة لا يفجؤها أي شيء ولا يدهشها جمال عابر،

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثالث، ص 143. يلحظ أن الشاعر لم يورد أحداث القصة مرتبة حسب القرآن الكريم، فقد قدم قد القميص على قول امرأة الملك: "هيت لك".

فكيف إذا فتنت به وراودته عن نفسه ؟! مشيرًا إلى طلب زوجة الملك (وراودته التي هو في بيتها عن نفسه وغلقت الأبواب وقالت هيت لك) [1]،هذا التناص يتساوق مع غاية الشاعر في الكشف عن جمال محبوبه وتأثيراته الفاتنة التي تقع على قلبه.

ويتمثل الشاعر حاله الفقد والاشتياق في حادثة يوسف وأبيه يعقوب[2]:

مَا جَفَانِي مَنْ كَانَ أُنْسِي أَنِسْتُ شَوقًا بِبَعْضِ أَسْبَابِهِ

كَمَثَلِ يَعْقُوبَ بَعْدَ يوسف إِذْ حَنَّ إلى شَمٍّ بعض أَثْوَابِه

وَدَخَلْتُ بَابَ الْهَوَى وَلِي بَصَرٌ وفي خُرُوجِي عُمِيتُ عَنْ بَابِه

إن الفقد الذي كابده الأب أدى إلى أن يفقد بصره حزنًا (وابيضت عيناه من الحزن فهو كظيم) [3]، وبقي الحنين يدب في قلب الأب حتى إذا جاءوا بقميص يوسف وجد ريحه قبل أن تضع العير حمائلها، (ولما فصلت العير قال أبوهم إني لأجد ريح يوسف لولا أن تفندون)[4]، إن هذا الاستحضار التمثيلي (كمثل يعقوب) يعبر عن حالة العاشق التي تحاول الاكتفاء بأسباب الوصل، فقد عمي بسبب ما حل به من الهوى، وهو قابل لأي شيء يسهم في تخفيف نار الشوق الذي غطّى بصره وأعمى بصيرته.

(1) سورة يوسف، الآية 23.

وترتيب القصة في القرآن الكريم كان بطلب زوجة العزيز (فقالت هيت لك)، ثم تم قد القميص، بعكس ما جاء في المقطوعة الشعرية.

(2) آل ياسين، محمد حسن، من المستدرك على ديوان الخبزأرزي، ص 124.

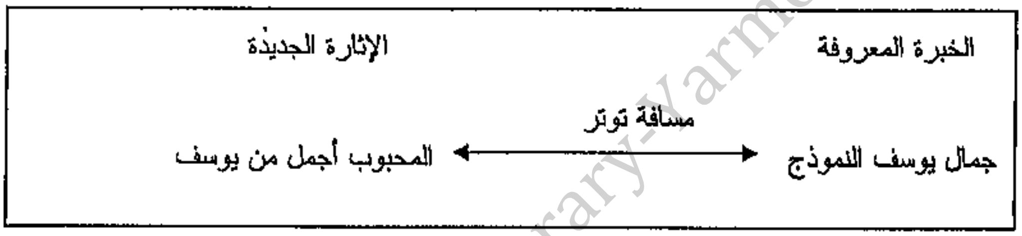
(3) سورة يوسف، الآية 84.

(4) سورة يوسف، الآية 94.

وتتطور تلك النظرة إلى الجمال النموذج فيجعل الشاعر من صورة محبوبه متفوقة على جمال يوسف الجمال النموذج[1]:

لَسنَا نَشُكُّ وَلَا يَشُكُّ أَخُو حِجى ... فِي أَنَّ يوسف لَمْ يَكُنْ بِنَظِيرِهِ

إن هذه الإشارة الصادمة لخبره المتلقي تفرز حالة من التوتر الناتج ما بين الخبرة المعروفة (جمال يوسف النموذج) والإثارة الجديدة (المحبوب أجمل من يوسف)



ومن هذا الفرق بين وجهتي النظر يكشف القارئ عن حالة الشاعر / العاشق التي وقعت أسيرة لجمال المحبوب فلم تعد ترى الجمال إلا فيه.

وتبرز صورة يوسف النموذجية في حديثه عن المحبوب [2]:

ذَهَبْتُ أَطْلُبُ أَلْفَاظًا أُخَاطِبُهُ ... وَقَدْ شُغِلْتُ بِعَيْنٍ تَشْتَهِي النَّظَرا

وَكُلَّمَا حَارَ طَرْفِي فِي مَحَاسِنِهِ ... لِأَشْتَفِي مِنْهُ قَالَ الْحُسْنُ كَيْفَ تَرَى

هَذَا الَّذِي ابْتَدَعَ الرَّحْمَنُ صُورَتَهُ ... فَلَا تَفَاوتَ فَارْجِعِ الْبَصَرا

فَقُلْتُ مَا قَالَ قَبْلِي نِسْوَةٌ بَصُرَتْ ... بِيوسف الْحُسْنِ ما هذا الْفَتَى بَشَرا

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، ص 175.

(2) المصدر السابق، ص177.

يتناص الشاعر مع نصين قرآنيين: الأول من سورة الملك (ما ترى في خلق الرحمن من تفاوت فارجع البصر هل ترى من فطور* ثم ارجع البصر كرتين ينقلب إليك البصر خاسئًا وهو حسير) [1]:

هذا الذي ابتدع الرحمن صورته فلا تفاوت فارجع البصرا

والثاني من سورة يوسف، قول نسوة المدينة لما رأين يوسف (فلما رأينه أكبرنه وقطعن أيديهن وقلن حاشا لله ما هذا بشرا إن هذا إلا ملك كريم) [2]:

فقلت ما قال قبلي نسوة بصرت بيوسف الحسن ما هذا الفتى بشرا

لا يخفى أن النص الديني يربط القارئ بإثارة عواطفه الدينية، وإثارة خبرته المرتطبة بالنصوص الدينية، ذات الصلة الوثيقة بفكر معتقديها، وهذا التعالق يدعو القارئ للوقوف على معنى النص الحاضر / النص المبتدع، والنص الغائب الذي نظر إليه الشاعر، فالتناص إبداع جديد يستند إلى طراز فكري وجمالي معينين ومن لقاءات فنية مثمرة[3] تسهم في منح النص شعرية دافقة، وجمالية فنية تتجاوز الجمال الشكلي؛ لتشكل المعنى وتكشف عن رؤية الشاعر.

إن الشاعر يكرس قيمة المحبوب فقد صوره الله الذي خلق السماوات بجمالها لا ترى في خلق تفاوت، مشيرا إلى ما غاب عن النص من الآية لفظًا فارجع البصر... إن هذا الفراغ الذي تركه الشاعر يقدم ردًا سريعًا لمن يتتبع مساوئ المحبوب الخلقية

---

(1) سورة الملك، الآيتان 3- 4.

(2) سورة يوسف، الآية 31.

(3) عبشي، نزار، **التناص عند سليمان العيسى**، رسالة ماجستير، جامعة البعث، العراق، 2004-2005، ص 23.

فالمتتبع (ينقلب إليه البصر خاسئًا) إنني أشير إلى رؤيته في دفاعه عن جمال معشوقه، وهذا البيان لقيمة المحبوب جعل الشاعر ينتقل لموطن فيه وصف لجمال نموذجي / يوسف الحسن، فقد حار من نظر إليه في جماله حتى إن النسوة ما ملكن قولًا فنفين عنه أن يكون بشرًا: ما هذا الفتى بشرًا، ومع هذا النص الحاضر يحرك نصًا غائبًا يحمل بعدًا جماليًا جديدًا يضفي على المحبوب جمالًا جديدًا (إن هو إلا ملك كريم)، إن التناص لا يقدم تعالقًا مع الجزء الحاضر من النص حسب، بل يضيف إلى ذلك بعدًا يتحرك في فضاء النص الذي يتصل بالنص الغائب كما يظهر في النص السابق.

ومن متعلقات قصة يوسف – التي شغف الشاعر بترددها حتى غدت حاضرة في جل أشعاره، حديثه عن كذب إخوته على الذئب، واتهامه بدم يوسف كذبًا وافتراءً، في نص يتضافر فيه البناء الفني بتكرار تناصي مثير[1]:

قَالُوا وَلَو صَحَّ مَا قَالُوا لَفُزْتُ بِهِ ... مَنْ لِي بِتَصْدِيقِ مَا قَالُوا بِتَكْذِيبِ

عَلَيَّ وَاللهِ فِيمَا شَيَّعُوا كَذَبُوا ... كَكَذِبِ أَوْلَادِ يَعْقُوبَ عَلَى الذِّيبِ

أَسْتَوْدِعُ اللهَ أَحْبَابًا حُسِدْتُ بِهِم ... بَانُوا وَمَا زَوَّدُونِي غَيْرَ تَثْرِيبِ

بَانُوا وَلَمْ يَقْضِ زَيْدٌ مِنْهُمُ وَطَرًا ... وَلَا انْقَضَتْ حَاجَةٌ فِي نَفْسِ يَعْقُوبِ

إن التكرار للفعل قال المسند لواو جماعة الغائبين يوضح أثر الافتراء الذي وقع على الشاعر المحسود على صحبة أحبابه، فشيع الحاسدون افتراءات هو بريء منها براءة الذئب من دم يوسف، براءة ذكرت في كتابه الله العزيز (وجاءوا كل قميصه

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأول، ص 110.

بدم كذب) [1]، فكان الفراق بينه وبين أحبته الذين (ما زوده غير تثريب) ويتعالق في هذا الموضع مع قول الله تعالى على لسان يوسف عليه السلام لإخوته (الذين كاد يهلكونه لولا أن من الله عليه فقال لهم (قال لا تثريب عليكم اليوم يغفر الله لكم وهو أرحم الراحمين) [2]، وفي هذه الإشارة بيان لأصحابه الذين بانوا وفارقوا دون أن يغفروا بل إنهم لم يتبينوا الصدق من الكذب، ولكن الشاعر يتحسر على أولئك الأحبة الذين فارقوا:

بانوا ولم يقض زيد منهم وطرا   ولا انقضت حاجة في نفس يعقوب

إن التناص في هذا البيت يجمع بين حادثتين مختلفتين: حادثة زيد بن حارثة المستمدة من قوله تعالى: (فلما قضى زيد منها وطرًا زوجناكها) [3]، وطلب يعقوب من أبنائه الدخول من أبواب متفرقة(ولما دخلوا من حيث أمرهم أبوهم ما كان يغني عنهم من الله من إلا حاجة في نفس يعقوب قضاها) [4] إن الرابط الذي يستثمره الشاعر في نصه بقاء الحاجة والرغبة في التواصل مع أولئك الأحبة قائمة فتمكنها من قلبه لا انفكاك لها، ويسهم التكرار في التناص دورًا في بيان تلك الرغبة المسيطرة على ذات الشاعر.

والتناص الديني في شعر الخبزأرزي يتصل بشخصيتين من عالم الملائكة تمثلان جانبين متناقضين هما رضوان ومالك عليهما السلام وما يمثلانه من توكلهما

---

(1) سورة يوسف، الآية 19.

(2) سورة يوسف، الآية 92. أشار إلى علاقة هذا النص بالقرآن الكريم جامعا شعر الخبزأرزي ص 91 إلا أنهما ذكرا أن الذي قال لا تثريب عليكم هو يعقوب والنص القرآني يشير إلى يوسف عليه السلام.

(3) سورة الأحزاب، 37.

(4) سورة يوسف، الآية 68.

بالنعيم (الجنة) والعذاب (النار)، وتأخذ أبعاد هاتين الشخصيتين تكرارًا لافتًا ممتدًا في النصوص الشعرية التي تحاول استثمارها في تقديم حالة العاشق وحالة المعشوق.

فيرتبط وصف جمال المحبوب برضوان الموكل بالجنة التي تضم نموذج الجمال الغيبي الحور(1):

يَا غَزَالَ الْجِنَانِ أَهْدَاكَ رضوان إِلَيْنَا فَفِيكَ كُلُّ التَّمَنِّي
أَنْتَ بَانُ الْمِلَاحِ مِنْ حُورِ عَدْنٍ جِنْسٌ طَيِّبٌ عَلَيْهِ مِنْ كُلِّ حُسْنِ
لَيْلُ شَعْرٍ مِنْ تَحْتِهِ بَدْرُ وَجْهٍ مَوْجُ رِدْفٍ مِنْ فَوْقِهِ قَدُّ غُصْنِ

إن استحضار رضوان فيه كشف عن موقف الشاعر من المحبوب (غزال الجنان) الذي ماكان له أن يأتي لولا أن تفضل رضوان به هدية على من في الأرض، فصورته النموذجية في الجمال لها بعد قدسي يعرف حقه العاشق الذي خبر الجمال وعرفه.

وتحضر شخصية رضوان لتأكد نظرة العاشق لجمال محبوبه الذي يخاف عليه من الفقد إذ لا يترك رضوان جمالا سماويًا بين أهل الأرض(2):

فَأَحْسَبُهُ مِنْ حُورِ عِينٍ وإنَّمَا أَتَى هَارِبًا فِي خِلْسَةٍ وَخَفَاءِ
فَلَمْ أَرَهُ إلا الْتَفَتُّ تَوَقُّفًا لرضوان خَوْفًا أَنْ يَكُونَ وَرَائِي
سَيُؤْخَذُ منَّا لَيْسَ رضوان تَارِكًا على الْأَرْضِ حُورِيًّا رَبِيبَ سَمَاءِ

إن تكرار استحضار شخصية رضوان يتحول في هذا النص عن سابقه من الإهداء إلى الخوف من الأخذ، وفي هذا المقام يرسم الشاعر صورة للفقد المحتوم الذي

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الرابع، ص 191.
(2) آل ياسين، محمد حسن، من المستدرك على ديوان الخبزأرزي، ص 119.

يرافق كل جمال (سيؤخذ منا) ويعلل ذلك باستحضار لطيف لرضوان الذي وكل بصون الجمال الغيبي الأكمل عن أهل الأرض، وينقل الشاعر ما يقدمه من تناص في شعره إلى ما يخالف معرفة المتلقي، وما يفاجئ تخمينه وتوقعه فيصف محبوبه[1]:

يَا مُشْبِهَ الْحُوْرِ الْعِينِ ... أَجَلُّ مِنْهَا وَأَلْطَفْ

دَعَتْنِي أُحِبُّ مَلِيحًا ... فَحُبُّهُ لَيْسَ يُعْنَفْ

مَنْ لَامَنِي فِي هَوَاهُ ... فَهُوَ الْمُعَنَّى الْمُكَلَّفْ

إن القارئ ليقبل ربط المحبوب برضوان وحور الجنان؛ بما يحمله ذلك الربط من توصيف للجمال البشري الأدنى في مقابل نموذج الجمال الغيبي الأعلى، أما أن يقدم الشاعر صورة متفوقة لغلامه على الحور (أجل منها وألطف) ففي ذلك استفزاز مقصود، ليرفع من قدر محبوبه الذي يهواه، وهذه الفكرة تأخذ بعدًا تكراريًا تعمده الشاعر في موضع آخر في وصفه لمحبوبه[2]:

وَشَمْسِ خُدُورٍ لَو بَدَتْ مِنْ خُدُورِهَا ... لرضوان أَزْرَتْ بِالْجِنَانِ وَحُورِهَا

إِذَا مَا بَدَتْ لَو لَمْ يَكُنْ مَاءُ وَجْهِهَا ... يُدَافِعُ عَنَّا لَاحْتَرَقْنَا بِنُورِهَا

إن التعبير عن تخيل الشاعر للحمال لا يتم وضوحه بغير هذه المبالغة أو المخالفة فهي التي تقدم فكرة الجمال عند الشاعر.

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثالث، ص131.

(2) المصدر السابق: القسم الثالث، ص 131.

وتتفاعل شخصيتا رضوان ومالك في رسم جانبي الوصل والهجر مع المحبوب[1]:

حُوريَّة رضوان خَازِنُ وَصْلِها لَكِنْ تَوَكَّلَ مالك بِجَفَائِها
طُوبَى لِساكِنِ جَنَّةٍ لَو أُنْشِئَتْ حُورُ الْجِنَانِ لَهُ عَلَى إنْشَائِها

فهذه المرأة تجمع بين النعيم والعذاب، وتقدم الشخصيتان الصورة النموذج لكل منهما وهذا يكشف عن عمق قوة تلك المرأة فمن يعشق مثلها عليه أن يحترس من الجفاء فيقع تحت لهيب ناء تلظى، وعاشقها يبقى متأملًا بالوصل الذي يحمل النعيم الخالد، فعبر الشاعر عن هاتين الصفتين باستلهام نموذج التعبير عن النعيم ونموذج التعبير عن العذاب.

ومن المثيرات المتكررة ضمن سياق التناص أو التعالق مع النصوص السابقة ما أبدعه الخبزأرزي في تضمين أبيات شعرية لشعراء سابقين وأمثال سارت بين الناس، وانتقلت هذه التضمينات إلى نصه الشعري فأكسبته بعدًا فكريًا، وصبغة شعرية، وفضاء يسمح للقارئ أن يقدم قراءة تأويلية يمكن أن تتعدد حسب الكم والكيف المعرفي والثقافي الذي يختزنه متلقو النص.

ويحيل الخبزأرزي قارئه إلى النابغة الذبياني[2]:

أبكي لشجوي ولا أبكي لمنزلة (أَخْنَى عليها الذي أَخْنَى على لُبَدِ)
أثني الرجاء على الصبر الجميل ولا أثني (القُتُودَ على عَيْرانةٍ أُجُدِ)

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الرابع، ص 205.
(2) المصدر السابق: القسم الأول، ص 133.

إن عجزي البيتين يحملان نصًا من قصيدة معروفة عدة من المعلقات والتي مطلعها[1]:

يـــا دار ميَّـــة بالعَلْيـــاء فالـــسَّنَدِ   أقْـوَتْ وطـال عليهـا سـالف الأبـدِ

إلى أن يصل:

أمْسَتْ خـلاءً وأمـسى أهلُهـا احتملـوا   أخْنَى عليها الـذي أخْنَـى علـى لُبَـدِ

فعَـدِّ عمَّـا تـرى إذْ لا ارتجـاعَ لَـهُ   وانْـمِ القُتُـودَ علـى عَيْرانـة أُجُـدِ

إن تعالق النصين يثير المتلقي الذي يتوجب عليه أن يعاود خبرته الثقافية السابقة؛ ليحسن الربط بين النصين نص الخبزأرزي الحاضر ونص النابغة الغائب/الحاضر، إن التناص لا يعني بالضرورة إيراد النص السابق ومع التوافق التام بين المؤدي الرؤيوي للفكر المحمل فيه" والشاعر حين يستدرج إلى قصيدته نصًا آخر فلا بد من تذويب ذلك النص أو دمجه ضمن سياق جديد ليتحول ذلك النص الغائب إلى حركة تتلألأ [في] ظلمة النص الجديد فتقترض منه؛ وتضيف إلى جسده أيضًا، قوة خفية، وإلى روحه توترًا جديدًا[2]"، يحفز القارئ لتأويل تلك الأبعاد.

إن النابغة إذ كان يتوقف -متذكرًا ديارًا فسدت وأهلكت برحيل أهلها- وقفة الأطلال التي بكى عليها العاشق واستكبوا رفاقهم[3] حتى غدت تلك الوقفة طقسًا قدسيًا

---

(1) الذبياني، النابغة، الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل: إبراهيم، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط2، 1985م، ص14- 16.

أخنى: أفسد. عيرانة: ناقة صلب القتود: القتد خشب الرحل، جمعها أقتاد وقتود.

(2) العلاق، علي، الشعر والتلقي دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، الطبعة العربية الأولى: الإصدار الثاني، 2002م، ص 132.

(3) انظر، امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط5، 1990م، ص 8.

يتعبد الجاهليون في محرابه، يكسبهم خشوعًا يفيض عيونهم دمعًا وقلوبهم شوقًا، تلك الوقفة بكل أبعادها يعمل فيها الخبزأرزي معوله هادمًا قداستها – كما غيره من المتمردين على وقفة الطلل – فهو يبكي على حاله التي أضناها العشق لا على منزل حبيب حل به القفر وأفسده الزمن الذي قضى على آخر نسور لقمان عاد (أتى أبد على لبد) [1]، فالشاعر يعلم أن صروف الدهر ستهلك كل شيء، فلا أسف إلا على النفس التي ستفنى دون أن تدرك مرامها، ويعلل نفسه بالصبر الجميل لا بتلك الرحلة التي يعد لها النابغة ناقة صلبة ليسرّي بها عن نفسه، إن الحركة المتضادة بين رؤية النصين تظهر فكر الشاعر الذي لم يعد يلقي بالًا للمنازل والأطلال التي يسكنها المحبوب، ويؤكد ذلك تكرار هذه الفكرة عند شاعرنا، فمن موضع آخر [2]:

شاقني الأهل لم تشقني الديار ... والهوى صائر إلى حيث صاروا

جيرة فرقتهم غربة البين ... وبين القلوب ذاك الجوار

فالشاعر لا يحفل بالمكان / الماضي ولكنه ينطلق للحديث عما يجول في خاطره من شوق لساكني المكان، فالشوق والعشق للأهل وليس للمكان، ويظن الباحث أن اختيار الشاعر النابغة الذبياني دون غيره فيه دقة كبيرة في التدليل على رؤيته الرافضة للوقوف على المكان ووصف متعلقاته من نؤي وسعف وتحوله من مكان لبشر إلى مسرح حيواني يؤكد الفقد الإنساني الذي يؤلم العاشق، لقد اختار الخبزأرزي النابغة الذبياني الذي وقف بالمكان متأخرًا بل ووقف وقفة قصيرة، إن الشاعر رافض

---

(1) العسكري (395هـ)، **جمهرة الأمثال**، حققه وعلق حواشيه ووضع فهارسه محمد أبو الفضل إبراهيم وعبد المجيد قطامش، دار الجيل، بيروت – لبنان، ط2، د.ت، ج1، ص 126.

(2) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأخير، ص 156.

حتى هذه الوقفة القصيرة فهي في فكره لا تعبر شيئًا عن العشق بل لا قيمة لها في إيصال الشوق وبث الشكوى، إن العشق والشوق عنده متعلق بالأشخاص، إن الشاعر لا يكتفي بالتعامل مع النص الغائب باستحضاره حسب، بل يعمل "على طرح النص وتقليبه على أكثر من وجه ليستقر في النهاية على الصورة التي تلائم الحالة الشعورية من أجلها تم التعامل مع هذا النص الغائب"[1]، فجاء التناص حاملًا لرؤية الشاعر منصهرا في بوتقة شعرية جديدة.

ويورد الشاعر في حديثه لطبيب اسمه نعمان بيتًا من أبيات طرفة بن العبد[2]:

أقول لنعمان وقد ساق طبه نفوسًا نفيسات إلى باطن الأرض

(أبا منذر أفنيت فاستبق بعضنا حنانيك بعض الشر أهون من بعض)

البيت الثاني يحيل القارئ إلى طرفة بن العبد في خطابه لعمرو بن هند عندما أراد قتله[3]:

أَلَا اعْتَزِلِينِي اليومَ خَولَةُ أَوْ غُضِّي فَقَدْ نَزَلَتْ حَدْبَاءُ محكمة العضّ

إلى أن يصل إلى قوله[4]:

أَبَا مُنْذِرٍ أَفْنَيْتَ فَاسْتَبْقِ بَعْضَنَا حَنَانَيْكَ بَعْضُ الشَّرِّ أَهْوَنُ مِنْ بَعْضِ

---

(1) نعيمة، علي مطشر، التناص في شعر لسان الدين الخطيب، **مجلة البصرة (الإنسانيات)**، العراق، م30، ع2أ، 2006م، ص142.

(2) آل ياسين، محمد حسن، من المستدرك على ديوان الخبزأرزي، ص 134.

(3) ابن العبد، طرفة، **ديوان طرفة بن العبد شرح الأعلم الشنتمري**، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط2، 2000م، ص 166، الحدباء: المصيبة العظيمة.

(4) المصدر السابق، ص 169.

إن الخبزأرزي يلتقي مع طرفة في ترك القادم إليه الذي يحاول أن يخفف ما به الطبيب (نعمان) / خولة مما يلم به، فلا دواء له حتى إنه يهون من أمر الموت الذي أدخل في الأرض عظماء وأجلاء، إن هذه المقطوعة غير المكتملة تلتقي مع نصوص أخرى يرفض فيها الشاعر طب الطبيب إذ لا وجود (للدواء) إلا عند الحبيب الذي يملك الخلاص، والنجاة من حالة السقم، فيتوجه إليه الشاعر مستعطفًا بيت طرفة:

أبا منذر أفنيت فاستبق بعضنا   حنانيك بعض الشر أهون من بعض

ويستحضر الشاعر نصًا لمرئ القيس[1]:

رعاه الله حيث غدا وسارا   وأعقبه الغنيمة والإيابا

فقد "نظر إلى عجز بيت امرئ القيس الذي سار مثلًا وأراد عكسه"[2]:

وقد طوّفتُ في الآفاق حتّى   رَضِيتُ مِنَ الغنيمةِ بالإيَابِ[3]

فبيت امرئ القيس غدا مثلًا سائرًا " يضرب للرجل يشقى في طلب الحاجة حتى يرضى بالخلوص سالمًا" ولكن الشاعر يستثمر المثل في توجيه آخر يبتدعه:

أعقبه الغنيمة والإيابا	≠	رضيت من الغنيمة بالإياب

(1) مصطفى، محمد قاسم، سناء طاهر، شعر الخبزأرزي، ص 88.

(2) المصدر السابق، ص 88.

(3) امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، ص99.

فيتحول مسار النص القديم إلى علاقة جديدة يوجهها الشاعر فيكشف التناص عن (تعالق نصوص مع نص أحدث بكيفيات مختلفة[1])" وهذا الاختلاف بين النصين ينشئ توترًا بجذب القارئ لفهم الشاعر من ذلك الاستحضار، وليكشف له عنه حبه لمن يدعو له فلا يرجو له حالًا كتلك الحال التي غدت مثلًا للشؤم والشقاء بل يدعو له بأن بجميع بين الاثنتين الغنيمة والإياب، ويبرز ذلك حرف العطف الذي جمعهما بعد أن كان الإياب غنيمة في العودة وحدها.

ويتكرر استحضار الأمثال السائدة في شعره، ويستخدمها في التعبير عن رؤيته، ومن ذلك قوله[2]:

رجوت الصبر عنك فراث صبري وقدما كان صبري لا يريثُ
فقلت متمثلًا لك ليست شعري (متى يأتي غياثك من تغيث)

إن عجز البيت الثاني مثل" يضرب في استبطاء الغوث، وللرجل يعد ثم يمطل" وروي للبيد العامري – وقيل لعائشة بنت سعد بن أبي وقاص:

بعثتك مائرًا فلبثت حولًا متى يأتي غواثك من تغيث

---

[1] عزام، محمد، النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق – سوريا، 2001م، ص 29.
[2] الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي؛ القسم الأول، ص 117.

ولعائشة هذه قصة ظريفة تفيد في فهم النص، فقد كان لها "مولى يقال له فنذ... من أهل المدينة، بعثته يقتبس لها نارًا، فتوجه إلى مصر، فأقام بها سنة، ثم جاءها بنار وهو يعدو، فعثر فتبدد الجمر، فقال تعست العجلة، فقالت عائشة: بعثتك... الخ[1]" .

إن الشاعر وصل إلى مرحلة لا طاقة له بتحمل الصبر محترسًا ببيان جلده وصبره، فلم يملك إلا أن يقدم استعطافًا يوضح فيه الحالة التي وصل إليها من شدة الحاجة إلى الغوث بالوصل.

ويوظف الشاعر مثلًا في موضع آخر، ويحمل المثل الذي يأتي في آخر بيت بل في آخر شطره من النص – رؤية الشاعر الملخص الذي يريد إيصاله للقارئ[2]:

يا من يجل عن المقدار الخَطَر	**ومن يدق عن الأوهام والفكر**
ومن له صورة في حسن صنعتها	**دقائق لطفت عن سائر الصور**
فيها ملاحات أنواع مؤلفة	**بحسنها بان عن كيفية البشر**
على شمائل في تركيبها بدع	**صيغت من النور والأيات للعبر**
إن قلت غصن على عليائه قمر	**فإنما رمت مدح الغصن والقمر**
سقاني الحب كأسًا كنت أحذرها	**والمرء يؤتى إذا يؤتى من الحذر**

(والمرء يؤتي إذا يؤتى من الحذر)، هذه الشطرة التي يختم بها الشاعر نصه تبرز حرصه على مقاومة تأثيرات الحب التي لا يستطيع الإنسان أن يفعل شيئًا إذا وقع

---

(1) الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني، **تاج العروس من جواهر القاموس**، الجزء الثاني والعشرون تحقيق مصطفى حجازي، راجعته لجنة فنية من وزارة الإعلام، مطبعة حكومة الكويت، 1985، مادة (غوث).

(2) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الرابع، ص 214، الخطر –بالتحريك–: المثل في علو الشأن.

تحت أخطارها إلا التسليم والرضوخ، ولمعرفته المسبقة بتلك النتيجة حاذر منها ولكن هيهات للحذر أن ينفع فلا وقاية من تأثير الحب الذي يرسم وكأنه حالة من السكر المغيب للعقل (سقاني الحب كأسًا) والكأس عند الخبزأرزي مصاحبة للخمر:

الخمر = الحب (في التأثير)

وكأس الحب تفترق عن كأس الشرب بمعاقرة الشاعر الطوعية للأخيرة، وحرصه وحذره من الأولى (كأسًا... أحذرها) ومن الحذر كانت البلوى، فلخص المثل المضمن في هذه الأبيات "من مأمنه يؤتى الحذر" الذي يروى عن أكتم بن صيفي"[1]" وهذا يدلل على الخبرة الزمانية التي أبقت هذا المثل حيًا ومتداولًا فهو مؤكد بالتجارب البشرية حتى غدا مسلمة يرددها الناس وهم مركنون إلى صحتها، فالحذر" يدفع عنه ما لا بد منه، وإن جهد جهده[2]" في الحرص ويؤدي المثل وظيفة توضيحية لا تكشف حرص العاشق وحذره من الحب بل تدلل على استسلامه لكأس الحب وتأثيره.

ويصف الشاعر شخصا متقلبا في مزاجه ومواربا في أفعاله[3]:

مؤارب في قوله وفعلـــــــــــــــه

منافق في جده وهزلـــــــــــــه

قلت وقد أنكرته لختلـــــــــــه

من لك بأخيك كلــــــــــــــــه

---

[1] الميداني (518هـ)، أبو الفضل أحمد بن محمد، **مجمع الأمثال**، حققه وفصله وضبط غرائبه وعلق حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، 1955م، ج2، ص 310.

[2] الميداني، **مجمع الأمثال**، ص310.

[3] الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي، القسم الثالث، ص 150.

إن هذه المقطوعة لا تسعف في الكشف عن شخصية الموصوف وطبيعة العلاقة التي تربطه بالشاعر، ولكن الحديث موجه لمن أعيا الشاعر، فهو لا يُعرف له حال في جد أوهزل، والحديث عن هذه الحالة السيئة في المعاملة يستشف منها القارئ سوء العلاقة بين الشاعر والموصوف، والمتوقع أن يقدم الشاعر نقدًا لتلك الأخلاق، بيد أن الشاعر يحيل المتلقي إلى مثل ورد عن العرب في ختام مقطوعته "من لك بأخيك كله" فمن أين للإنسان أخ يرضى بكل أفعاله دون أن ينكر عليه شيئًا[1]، وكأني بالشاعر يريد أن يعلل لما يجمعه بذلك المخاتل الموارب، فقد قام المثل بما يحمله من أبعاد فكرية تاريخية واجتماعية ببيان رؤية الشاعر للعلاقات التي تجمعه بالآخرين فهو يقدر أن الناس في أفعالهم لا يصدرون عن طبيعة واحدة فلا بد من سخط ورضى ومن حسن وسيء، وهذا يكشف عن عمق التجربة المجتمعية التي خبرها الشاعر فأطلق المثل " من لك بأخيك كله" ليحمل رؤيته للأوضاع الاجتماعية التي قد تطرأ على العلاقات بين الأفراد وتبصره في كيفية التعامل مع هذه الأحوال.

(1) الميداني، **مجمع الأمثال**، ج2، ص 301.

الفصل الثالث

بنية التضاد في شعر الخبزأرزي

قراءة النص الأدبي والولوج إلى أعماقه، أشق عمل يواجه الناقد الأدبي، فالنص وسيلة الاتصال بين المبدع والقارئ، ومن مكامن الإبداع في الأدب – الشعر خاصة – التحول بمستوى اللغة من المباشرة التلقائية إلى مستوى مرواغ "يأبي الانكشاف لما احتواه"[1]، فلا يُسلِم مخبوءاته ودلائله بيسر وسهولة، دون إعمال الفكر بالرسالة المبثوثة، والسعي لحل شيفراتها، واستكناه جوانبها الخفية المكتنفة بالغموض[2]، فطبيعة اللغة في الشعر" لا تتوقف عند حدود الإفهام أو الإشارة أو الدلالة المعجمية بل تتعداها لتصل إلى الإثارة والتأثير أو الانفعال بمعطيات الشعر والتفاعل معها[3]، فاللغة الإبداعية تتطلب "قارئًا ينفذ إلى الدوافع وراء تشكيل كلماتها وصورها وإيقاعاتها في نصوصها، ويستبطن أيضًا أبعاد مراميها وأهدافها فيها، ثم يربط ذلك كله بفاعليات إنسانية"[4]، والوقوف على ما فيها من استفزازات ومثيرات وانحرافات[5] غير عادية تتحول عن

---

(1) الخلايلة، محمد مراوغة اللغة: قراءة في نماذج من ديوان" لما تركبت الحصان وحيدًا" لمحمود درويش، **مجلة جامعة عدن للعلوم الاجتماعية والإنسانية**، اليمن، م7، ع 3، يناير – إبريل، 2004، ص 30.

(2) انظر، موافي، عبد العزيز، **الرؤية والعبادة مدخل إلى فهم الشعر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر،2010، ص 301– 308.

(3) المومني، قاسم، **شعرية الشعر**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، 2002، ص 13– 14.

(4) الرباعي، عبد القادر، طاقة اللغة وتشكيل المعنى في قصيدة " الربيع" لأبي تمام "دراسة نصية"، مجلة **فصول المصرية**، م14، ع2، 1995م، ص 107؛ وانظر، القرالة، زيد التشكيل اللغوي وأثره في بناء النص دراسة تطبيقية، **مجلة الجامعة الإسلامية (فلسطين) سلسلة الدراسات الإنسانية**، م 17، ع1، يناير، 2009، ص 231.

(5) انظر عن الانحراف؛ ربابعة، موسى، الانحراف مصطلحًا نقديًا، **مجلة مؤتة للبحوث والدراسات (الأردن)**، م 10، ع4، 1995. ويرد بمصطلح "الانزياح" انظر – مثلا–، ويس، أحمد، الانزياح وتعدد المصطلح، **مجلة عالم الفكر الكويت**، م 25، ع3، 1997.

المألوف، وتكسر أفق توقع القارئ[1]، "الذي يفترض أن درجة التأثير تزداد كلما كان المتلقي غير منتظر لما يظهر في سلسلة الخطاب .. الفني الإبداعي"[2].

والتضاد مثير أسلوبي -أشير إليه في التراث النقدي العربي[3]- تبرز قيمته بما فيه من مفارقة بين المتضادات في النص، ويمثل " أحد المنابع الرئيسية للفجوة: مسافة

---

(1) أفق التوقع أو أفق الانتظار من مفردات نظرية التلقي عند الألماني هانز روبرت ياوس. انظر عن المفهوم، هولب، سي، **نظرية الاستقبال**، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية -سوريا، ط1، 2004، 109-116؛ وانظر، خضر، ناظم عودة، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، دار الشروق، عمان - الأردن، ط 1، 1997، ص 133- 146؛ وانظر، حمودة، عبد العزيز، عالم المعرفة، (232)، سلسلة كتب شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص325-329؛ وانظر، إسماعيل، سامي، **جماليات التلقي**، المجلس الأعلى للثقافة والنشر، مصر، ط1، 2002م، ص 86-107.

(2) المسدي، عبد السلام، شعرنا العربي المعاصر في الزمن المضاد، **فصول المصرية**، م3، ع1، 1982، ص 18.

(3) أشار قدامة بن جعفر (337هـ) إلى التضاد في حديثه عن التكافؤ إذ إن العلاقة الضدية تكون فيه. وأبو هلال العسكري (395هـ) جعل التضاد في المطابقة. وابن رشيق القيرواني (456هـ) يتفق مع العسكري في جعل التضاد مطابقة. وأما حازم القرطاجني (684هـ) فقد وافق من قال إن التضاد مطابقة وأشار إلى أهمية دور المتلقي في فهم التضاد.

انظر، ابن جعفر، قدامة، **نقد الشعر**، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ص147- 148؛ وانظر، العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل، **كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر**، تحقيق محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة-مصر، ط1، 1952م، ص 307؛ وانظر، ابن رشيق القيرواني، **العمدة**، ج2، ص5-12؛ وانظر، القرطاجني، حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت – لبنان، ط3، 1986م، ص 48-51.

التوتر"[1]، فالتضاد يغني النص الشعري بالتوتر والعمق بما يعكسه من تناقض وتوتر وصراع وتقابل"[2]، فـ " الضد كل شيء ضاد شيئًا ليغلبه"[3].

وللتضاد فاعلية شعرية " تجمع بين المبدع – حينما يفرغ أحاسيسه ومشاعره في الكلمة، والكلمة المختارة التي حملت هذه المشاعر وخرجت عن مألوفها – والمتلقي المصدوم بمكنونات الكلمة، الباحث عن جمالياتها"[4]، وإذا أحسن المتلقي اكتناه التضاد وتحديد مختلف أنماطه ومناحي تجليه في الشعر، استطاع الكشف عن جوانب قيمة تدلل على شعرية النص تمكن من فهمها وكشف أسرارها[5]، المحملة برؤية المبدع، التي "تبرز المواقف المتضادة والمتصارعة داخل الذات الشاعرة"[6].

وسيسعى الباحث في هذا الفصل للوقوف على تجليات بنية التضاد الحاضرة في شعر الخبرأرزي حضورًا لافتًا سيسهم بلا شك في محاولة استجلاء الأبعاد الرؤيوية عند شاعر جمع بين متضادات مثيرة في نصه، وسينطلق هذا البحث من منحيين للتضاد: الأول التضاد الشكلي (على مستوى الكلمة)، والثاني تضاد الرؤية.

---

(1) أبو ديب، كمال، **في الشعرية**، مؤسسة الإيجار بيروت – لبنان، ط1، 1987م، ص 45.

(2) شرفي، الخميس، استراتيجية التضاد وعلاقتها بالنزعة الصوفية في شعر عبد الله الشعبي، **مجلة المخبر**، جامعة – محمد خضير – بسكدة، الجزائر، ع 27، 2011، ص 267.

(3) تاج العروس مادة " ضدد"، وانظر حول المعنى اللغوي ما كتبته: الساحلي، منى، **التضاد في النقد الأدبي مع دراسة تطبيقية من شعر أبي تمام**، منشورات جامعة قازيونس، ليبيا، 1996، ص19–22.

(4) الخلايلة، محمد، **بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد – الأردن، ط1، 2004، ص 110.

(5) انظر، أبو ديب، كمال في الشعرية، ص 45.

(6) شتيوي، صالح، تجليات التضاد في شعر العباس بن الأحنف، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، م 31، ع1، 2005، ص 61.

المبحث الأول

التضاد الشكلي

ومن تجليات التضاد في شعر الخبزأرزي، وصف العلاقة التي تجمعه بالمحبوب، تلك العلاقة التي تقوم على مفارقات عجيبة(1):

صَارَ التَّغَزُّلُ فِي هَوَاهُ عِتَابَا ... فَهَوَاهُ يَمْزُجُ بِالنَّعِيمِ عَذَابَا
ماضرَّ مَنْ أَخْلَصْتُ فِي دِينِ الْهَوَى ... لِرِضَاهُ لَوْ جَعَلَ الْوَفَاءَ ثَوَابَا
نَقَضَ الْعُهُودَ وَحَلَّ عَقْدَ ضَمَانِهِ ... مِنْ بَعْدِ مَا عَذُبَ الْوِصَالُ وَطَابَا
وَأَمِنْتُهُ فَأَتَاحَ لِي مِنْ مَأْمَنِي ... غَدْرًا كَذَا مَنْ يَأْمَنِ الأَحْبَابَا
فَإِذَا أَرَدْتُ عِتَابَهُ لِجِنَايَةٍ ... جَعَلَ التَّقَطُّبَ لِلْعِتَابِ جَوَابَا
وَمِنَ الْعَجَائِبِ أَنْ يُذِيبَ مَفَاصِلِي ... مَنْ لَوْ جَرَى نَفَسِي عليه لَذَابا
إِلْفٌ يُعَاقِبُنِي لأَنِّي مُحْسِنٌ ... أَرَأَيْتَ إِحْسَانًا يَجُرُّ عِقَابَا
جَرَّبْتُ أَيْمَانًا لَهُ فَوَجَدْتُهَا ... كَذِبًا فَصِرْتُ بِصِدْقِهَا مُرْتَابَا

إن النص يظهر العلاقة الضدية التي تجمع الشاعر بالمحبوب، فالعاشق الذي يهوى ويتغزل لا يجد جزاء لما يقدمه، إذ يقف فعل المحبوب في النقيض دائمًا، ويبرز التضاد -الذي يشكل لغة النص- طبيعة هذه العلاقة التي يتحول فيها التغزل من شدة ما يكابد العاشق إلى عتاب.

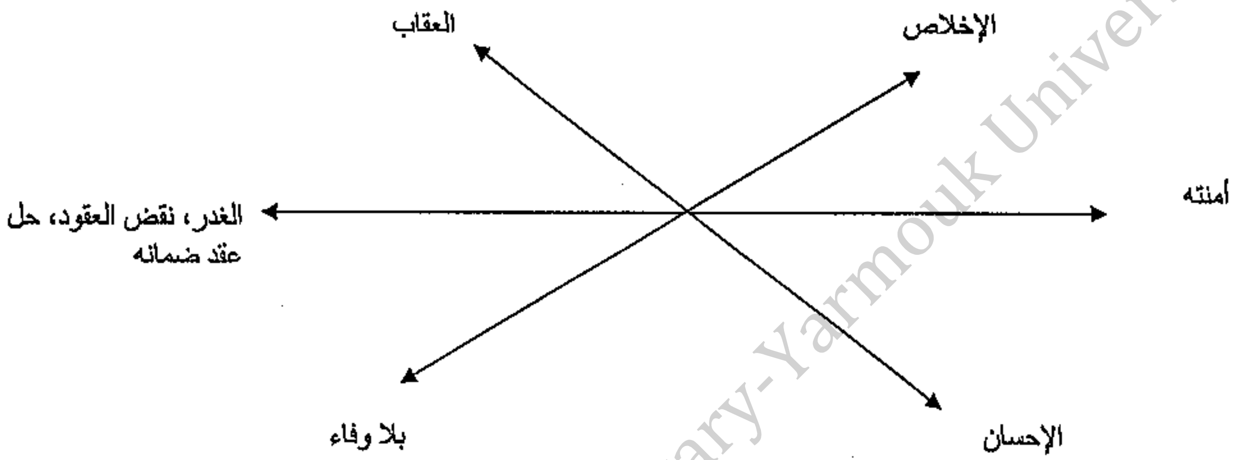
وأول ما يطالع القارئ في النص هذه العلاقة الضدية:

النعيم × العذاب

ومن هذين المتضادين تبدأ العلاقة وإليهما تنتهي، فالعاشق يؤمل النعيم في الهوى، ولا يتم هذا النعيم إلا بتحقق شروط التبادل في الهوى، الذي يجمع بين اثنين يتحابان، فيمنح

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأول، ص 106. التقطب: زوى مابين عينيه.

كل منهما الآخر حبًا ووفاء وإحسانا، وإلا فإن هذا النعيم لـن يلبـث طويلًـا، بـل سيتحول -إلى النقيض المضاد- عذابًا، وبهذا التحول تتبـدل عناصـر النعـيم إلـى عـذاب يفـصله النص بالجمع بين المتضادات التي تلخص حالة العاشق الجحيمية:



فتنطلق المفردة اللغوية لتصف حالة شعورية يكون عليها العاشق، تكشف عن أزمته النفسية التي يعانيها من محبوب يرفض أن يقدم له إلا النقيض المضاد لما يقدمه له فـي الهـوى، فالعاشـق يسعى لرضاه مخلصًا راجيًا الإحسان والوفاء، ومع ذلك لا يجد من النعيم إلا العـذاب، ويقـدم الشاعر توصيفًا معبرًا عن حالته التي يعاني فيها سوء علاقة المحبوب إذ يقول (فهـواه يمـزج بالنعيم عذابا)، حين يتبصر القارئ في هذه الجملة الاسمية التي يأتي فيها الخبر جملة فعلية، يجد فيها تدليلًا على العلاقة بين العاشق × المحبوب، فهواه (المبتدأ) ثابت بما تحمله الجملة الاسمية من دلالة الثبوت، وأما العلاقة المرتجاه فهي حالة مستمرة من التأرجح بين المتضادين النعيم × العذاب، والقارئ بخبرته في الحياة يعرف الفرق بين النعيم والعذاب، فـالنعيم صـفة للعـيش يرتجيها البشر جميعهم، والعذاب أمر يخافه كل إنسان يملك أدنى معرفة عن الفرق بينهما، حتى

إن طاعة الله ارتبطت بالنعيم، ومعصية العبد لربه جزاؤها العذاب، فالتضاد بين النعيم × العذاب يقدم حالة الثواب × العقاب في مختلف المعتقدات والعلاقات.

والمبدع / العاشق، يقدم التضاد بين النعيم× العذاب بصورة مثيرة، فالمحبوب لا يجعل العاشق في حالة من الحالتين، فلا هو في نعيم خالص، ولا عذاب يقود إلى فك علاقة الهوى، بل يمزج المحبوب (بالنعيم عذابًا) وفي هذا المزج بيان لشدة المكابدة التي يعانيها العاشق من محبوب يغذي كلتا الحالتين، فما أن يركن العاشق للنعيم إلا وجاءه طرف من عذاب ينغص عليه نعيمه، وتبقى هذه الصورة مستمرة باستمرار علاقة الهوى الثابتة في قلب العاشق، فالتضاد بدأ بدرجة في شكل لغوي بين مفردتين ثم ازدادت درجة التضاد إلى تضاد مطلق يكشف عن شعرية النص[1] ورؤية الشاعر.

ويبلغ التضاد مبلغًا مثيرًا – أيضًا – بين العاشق × المحبوب، يقود المبدع – نفسه – للتعجب منه:

ومن العجائب أن يذيب مفاصلي   من لو جرى نفسي عليه لذابا

هذا التضاد بين القوة × الضعف يطل على أزمة أخرى يعانيها المبدع، وحالة أخرى من حالات العذاب التي يكابدها العاشق، فالقوة حاضرة ماثلة في العاشق، والضعف واضح في المحبوب الذي لا يحتمل نَفَسَ العاشق لو أراد به بطشًا، بيد أن هذه الثنائية الضدية تحمل مفارقة مخالفة للحقيقة تزيد في فجوة التوتر المحملة في التضاد، وتمنح المتلقي بعدًا لكشف علاقة الشاعر بالمحبوب، فالقوة في محراب العشق تتحول إلى الضد، والضعف يصبح قوة مسيطرة، وهذا التحول من القوة إلى الضعف يمعن في

---

[1] انظر، كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 47.

زيادة الكشف عن صورة (يمزج بالنعيم عذابًا) فهو على الرغم من قوته – يقف عاجزًا عن الذود عن نفسه أمام سطوة المحبوب القوي × الضعيف.

ويكشف التضاد عن أبعاد نفسية تبقي العاشق أسيرًا للمحبوب الذي لا يملك قوة غير قوة السحر والتأثير[1]:

بِأَبِي لَحظُكَ مِنْ لَحْـ	ـظٍ ضَعِيفٍ ذِي اقْتِدَارِ
خَالَسَتْنِي لَكَ عَيْنٌ	حَيَّرَتْنِي بِاحْوِرَارِ
صَارَ جِفْنَاهَا جَنَاحَيْـ	ـنِ لِقَلْبِي الْمُسْتَطَارِ
وَتَوَلَّتْ نَارُ خَدَّيْـ	ـكَ فُؤَادِي باستعارِ
وجْهكَ الجنَّةُ فِي الحُسْـ	ـنِ وَقَدْ زِيّنَ بِنَارِ

فالتضاد بين: الضعف × القوة (ذي اقتدار) والجنة × النار، يشكل مظهرًا لافتًا في هذا النص، فالضعف الذي يكون عليه المحبوب يتحول قوة مسيطرة في حضور العاشق، الذي لا يملك حيلة إلا الاستسلام للحظ العين، السهام التي ترمي بلا رحمة ولا شفقة.

ويتعدى دور التضاد من بيان الحالة النفسية المستسلمة التي يكون عليها العاشق في حضرة المحبوب (الضعيف × المقتدر) إلى الكشف عن سبب تلك القوة الكامنة في الحسن، فوجه المحبوب يجمع بين نقيضين متضادين لا يمكن لهما أن يتفقا إلا في وجه المحبوب:

الجنة × النار

فصفة الحسن تلتقي وما في الجنة من نعيم وجمال وبهاء، وأما التأثير على قلب العاشق فإنها نار تلظي لا تطفأ بماء، فهي حالة المحب الهائمة الباحثة عن الجمال الذي يسد حرقة الشوق ولوعته.

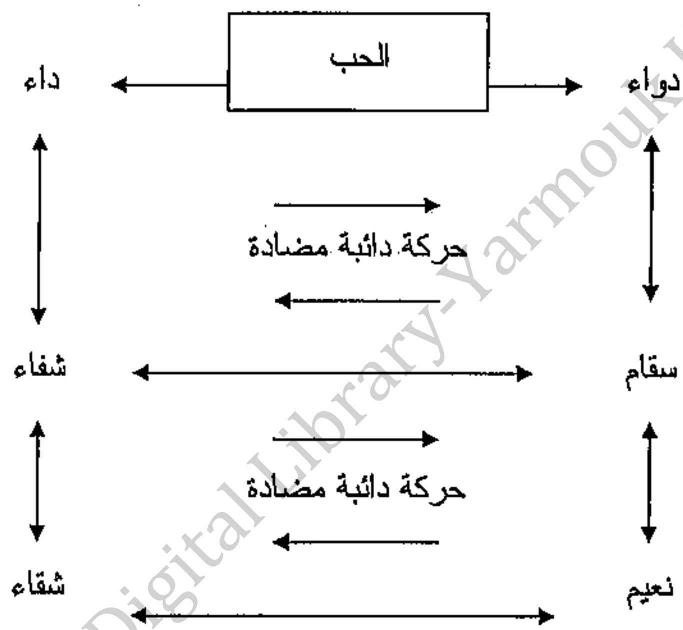
وتنحى ثنائية (النعيم والعذاب) الجدلية في العشق منحى خاصًا في نفس العاشق[1]:

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، ص 171. الحور: أن يشتد بياض العين وسوادها وتستدير حدقتها وترق جفونها.

نَفْسُ المُحِبِّ دَوَاؤُهَا فِي دَائِهَا ... وَنَعِيمُهَا هُوَ مِنْ مَكَانِ شَقَائِهَا
فَمَتَى يَكُونُ شِفَاؤُهَا مِنْ سَقْمِهَا ... وَسَقَامُهَا هُوَ مِنْ مَكَانِ شِفَائِهَا
فِي الحُبِّ سِحْرٌ لِلعُقُولِ لأَنَّهُ ... يَغْشَى النُّفُوسَ بِدَائِهَا وَدَوَائِهَا

في هذه الأبيات يشكل التضاد محورًا متراكبًا متراكمًا متداخلًا:



إن هذا العلاقات المتضادة بين ثنائيات متعددة متشابكة " تملأ السياق بكم هائل من التوتر نتيجة للغيبوبة العاطفية التي تجعل حركة الوعي مترددة بين نفي الشيء وإثباته على صعيد واحد"[2]، فالقارئ يقف حائرًا بين هذه التراكمات، فهل يكون الحب دواء أو داء؟ أيكون شفاء أم سقاما؟ .... وهكذا، إن المبدع يقدم في فاعلية التضاد بعد رؤيويا يجمع فيه بين هذه المتناقضات في إطار الحب، الذي يمثل عاطفة إنسانية متشابكة معقدة لا يحسن الإنسان توصيف جمالها وأثرها الإسعادي في مقابل ما تجلبه للعاشقين

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الرابع، ص 202- 203.

(2) عبد المطلب، محمد، البلاغة العربية قراءة أخرى، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت – لبنان، 1997، ص 360.

من شقاء ومكابدة وأثر تنغيصي، فهذه العاطفة / الحب جمعت كل المتضادات والمتناقضات في طبيعتها وأثرها، فجاء الإبداع الشعري منسجمًا بتشكيلاته التي يمثلها التضاد مع التوتر النفسي، والشكل العام لعلاقة إنسانية مسعدة مؤرقة، تلك العلاقة التي أحسن المبدع توصيفها بالسحر:

في الحب سحر للعقول لأنه　　　يغشى النفوس بدائها ودوائها

ففعل الحب هو فعل السحر الذي يقلب التوقعات، ويمزج بين المتناقضات فيخرجها في إطار يبدو بكل ما فيه من خروج عن المألوف متجانسًا متحدًا.

وتتعمق الرغبة في البحث عما يسعد المحبوب، ويمد بأسباب الوصل معه فيقدم مراد المحبوب على نفسه[1]:

اعْلَمْ بِأنَّ مَسرَّتِي　　　لَو كَانَ فيهَا مَا يَضرُّكْ
لتركتُ ذَلكَ واتَّبَعتُ مضرَّتي فيما يَسرُّكْ

فالسرور× المضرة يتضافران في هذا النص على الرغم من تضادهما الشكلي؛ ليكشفان عن معنى نفسي عميق يريد المبدع إبرازه، فهو يسعى لإرضاء المخاطب ولو كلفه ذلك الوقوع في المضرة، إن التضاد يحمل بعدًا توكيديًا[2] يفصح عن رغبة المبدع في تقديم كل شيء يمكن تقديمه للمخاطب، فكان التضاد كاشفًا عن صدق المبدع فيما يرمي إليه، فمن رضي لنفسه المضرة في سبيل جلب السرور لغيره، سيقدم أي شيء يطلب من الآخر.

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، ص 179.

(2) انظر، العالم، إسماعيل، ظاهرة، الطباق في شعر الأخطل التغلبي: دراسة في بعض معانيها ومجالاتها وفي أبعادها المكانية، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، م 28، ع 2، 2001، ص 366 - 369.

وتبقى صورة العاشق حاملة للمتناقضات، والمتخالفات(1):

تَـدِلّ علينَـا فـي الملاحَـةِ بـالهَوى ... فَتَعْصِي ولا تُعْـصَى وتَجْفُـو ولا تُجْفَـى
فبي سَقَم مِـنْ سُـقْم عَيْنَيْـكَ لا يُـشْفَى ... عَلى حَـرقٍ مـن نَـارِ خَـدَّيك لا يُطْفَـى

وفي هذين البيتين توصيف لصاحب الدلال الذي يقوم بأفعال سيئة في حق من يتدلل عليهم بملاحته وحسنه، فهو يعصي ويجفو، وربما يظن المتلقي أن الجزاء يتطلب أن يكون من جنس العمل فيلقى فعلًا مشابهًا لفعله، ولكن هيهات أن يرد العاشق بسوء وإن بدا السوء من المحبوب، فعصيانه يقابل بطاعة (فتعصي ولا تعصى)، وجفاؤه يقابل بوصل (وتجفو ولا تجفى)، إن المبدع يترك للتضاد إمكانية التعبير عن رؤيته ضمن إطار لغوي، فالتغييرات " الأدبية التي تتخذ من اللغة أداة لها – أعظم قدرة من التعبيرات الفنية الأخرى على الإفصاح عن الحياة الداخلية للإنسان"(2) فما يدور في خلد المبدع تكشفه اللغة، إذ يوصل الوسيط اللغوي القارئ إلى دواخل الذات الإنسانية.

ويصل إلى درجة من التسليم الذي يبلغ فيه العاشق مبلغ الرضى لكل ما يصدر عن المحبوب(3):

إنَّ جِـسْمِي كَمُهْجَتِـي بِـكَ راضٍ ... فَـاحْتَكِم فِيهِمَـا فَحكمُـكَ مَـاضِ
قد ملكـتَ القِيَـادَ فـاحْكُم بِمَـا شئـ ... ـتَ عَلينَـا وأنْـتَ خَـصْمٌ وقَـاضِ

إن الرضا عن المحبوب وحكمه وصل إلى درجة التوافق المادي والمعنوي عند الشاعر، ويعمق التضاد الذي يظهر بين مفردتين (خصم× قاض) حالة الرضا التي

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، ص203.

(2) أبو زيد، نصر، الهرمينوطيقا ومعضلة تفسير النص، مجلة **فصول المصرية**، م1، ع3، 1981م، ع2، م3، 1991، ص 147.

(3) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأخير، ص148.

وصلت إلى درجة الاستسلام لمن ملك القيادة، وله الحكم المطلق، فغدا خصمًا وقاضيًا، فيتفاعل التضاد بين المفردتين؛ ليبرز رؤية المبدع للعلاقة التي وصلت إلى درجة الانسجام والتوافق التام.

ويقدم العاشق وصفًا مضادًا يجمع بينه وبين المحبوب إذا ما قدَّم المحبوب الإنصاف في التعامل[1]:

مَلَلْتُ الْوِصَالَ بِقُبْحِ الفِعَال ... وَمَا كُنْتُ أعْهَدُ قَلْبِي مَلُولا
فَلَو كَانَ يُنْصِفُنِي مَنْ أُحِبُّ ... لكَانَ العَزِيزَ وكُنْتُ الذَّلِيلا
إذَا لَمْ تَكُنْ فِي الْهَوَى رَغْبَةٌ ... فَإنَّ الهَوَى لا يُسَاوِي الفَتِيلا

إن الشاعر/العاشق يبتغي الوصل في علاقته مع المحبوب ويتحول إلى هاجس يسيطر على ذاته، فيطلب الإنصاف ممن أحب، ويجعل جزاء الإنصاف صفة تعاملية يصعب على النفس الإنسانية ارتضاؤها أو تقبلها، فهذا الرضا بخطم الذل يعبر عن حاجة العاشق لإنصاف المحبوب الذي يستعدي غير آبة بالحالة النفسية التي يكون عليها عاشقه، كل ذلك يدفع العاشق ليفجر صوتًا يحمل عمق مأساته في الهوى، الذي تبقى الرغبة فيه من طرف واحد، فيطلب من المحبوب أن يكشف عن حقيقة هواه إذا ما كان يحمل رغبة أم لا، فالعاشق لم يعد قادرًا أن يقدم تنازلات أكثر من ذلك، وأي تنازل يقدم بعد الذي قدم؟!

ويجمع المحبوب بين نقيضين متضادين بطبيعته المثيرة الخارقة للمألوف المعتاد[2]:

يَا غَرِيبَ الْحُسْنِ هَبْ لِي ... مِنْكَ إحْسَانًا غَرِيبًا

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الرابع، ص195.
(2) المصدر السابق: القسم الأول، ص109.

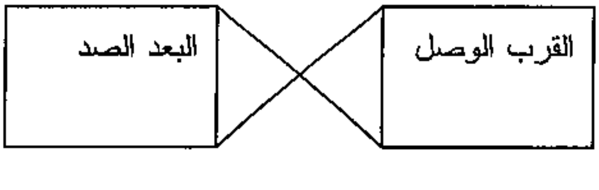
أنــــتَ مَـــولايَ فَكُـــنْ لِـــي   أيُّهَـــا المَـــولَى حَبِيبَـــا
إنَّ مَـــنْ كُنْـــتَ لَـــهُ أنْـــ   ـــتَ سِـــقَامًا وطَبِيبَـــا
فَلقـــدْ نَـــالَ مِـــنَ الدُّنْـــ   ـــيا وفِـــي الـــدُّنْيا نَـــصِيبا

فهذا المحبوب مسبب للسقام، وهو أمر درج عند العاشقين، خبره القارئ، ولكن المفاجئ المثير وجود الشفاء المضاد المقابل للسقام على يدي المحبوب نفسه الذي يقوم بدور الطبيب، فيكون المحبوب المرض والدواء في الوقت ذاته، ولقد أبدع الشاعر في رسم هذه الثنائية الضدية الماثلة في المحبوب، فلم يجعل المحبوب يقدم شفاء خالصًا أو مرضًا خالصًا، فعلاقة التضاد بين الصفتين أبلغ في التوصيف أكثر من المشابهة أو بحسب كمال أبو ديب إن "مولد الشعرية في الصورة وفي اللغة هو التضاد لا المشابهة"[1]، وهذا التناقض بين الحالتين التي يكون عليهما المحبوب فيهما بيان لحاجة العاشق له إذ لا يمكن أن ينفصل عنه لعلمه بأن ما يلمسه من سقام أو شفاء نفسي لن يكون له طب أو علاج إلا بوجود المحبوب، الذي يسبب البلاء ويرفعه.

ويقوم التضاد بدور مهم يكشف عن طبيعة العاشق التي تبقى على حالة واحدة وإن تغيرت أحوال المحبوب فيخاطب محبوبه[2]:

ســـــأرْعاكَ علَـــى القُـــرْبِ   وأرْعَـــاكَ عَلَـــى البُعْـــدِ
فَكُـــنْ لِـــي كيفمـــا أحْبَبْـــ   ـــتَ مِـــنْ وَصْـــلٍ ومِـــن صَـــدِّ

فالتضاد في شكله اللغوي بين:



(1) أبو ديب، كمال، في الشعرية، ص 47.

(2) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأول، ص122.

يظهر حرص العاشق على إبقاء العلاقة المتصلة بالمحبوب سواء أكان المحبوب قريبًا أم بعيدًا، بل وإن كان واصلًا أو صادًا عن العاشق، "والتضاد أداة الشاعر للتعبير عن حالته النفسية، ولإظهار أحاسيسه الشعورية الغامضة وللكشف عن رؤيته الشعرية التي تتعلق فيها المشاعر المتضادة"[1]، والتضاد له دور مهم في إثارة العواطف والتأثير على النفس، بما يحمله في هذا الموضع من كشف عن الحالة الشعورية التي لا تريد انفصالًا عن المحبوب، فتبقى راضية بأي شيء وإن كان مخالفًا ومضادًا لطموح الوصل.

وتبقى ثنائية الوصل× الهجر مسيطرة على هاجس العاشق وإن كان في حضرة واعظ يعض الناس بوصف الجنة والنار[2]:

لَمْ أحْضُرِ الْمَجْلِسَ شَوْقًا إلى ... كَلامِ مَنْصُورِ بنِ عمَّارِ
لكنْ لِيستَمْتِعَ لي نَاظِري ... مِنْك فأقْضِي بَعضَ أوْطَارِي
وَمَا استِمَاعِي لِكَلامِ امرئٍ ... يَزِيدُ فِي شَوقِي وتِذْكَارِي
كأنَّهُ فِي كُلِّ مَا قَالِي ... يخبرنِي عَن بَعْضِ أخْبَارِي
فالوَصْلُ والهَجْرُ عَلَى مَاجَنَى ... مِنْ وَصْفِهِ الجنَّةِ والنَّارِ
لكنَّهُ لمَّا دَعَا لَمْ يَكُن ... شَيءٌ سِوى عَطفِك إضْمَارِي

---

[1] شرفي، الخميس، استراتيجية التضاد وعلاقتها بالنزعة الصوفية في شعر عبد الله الشعبي، ص 268.

[2] الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، ص 190.

ومنصور بن عمار الوارد في الأبيات قد يكون: منصور بن عمار الواعظ أبو الخراساني ثم البغدادي (ت 225 هـ)"، انظر، الأتابكي، ابن تغري بردي، **النجوم الزاهرة**، ج3، ص 65.

وإن صح ذلك فهذا يشير إلى ولادة الخبزأرزي قبل سنة 225 هـ وبذلك يكون الشاعر من المعمرين، إلا أن يكون ذكر منصور بن عمار بيانًا لمكانته الوعظية أو أنه قصد غيره، والذي قاد الباحث لعدم تناول هذه المسألة في التمهيد عدم وجود دليل يؤيد هذا الأمر أو حتى يقويه ولو بإشارة عابرة.

ثمة تضاد بين (الوصل× الهجر) و (الجنة × النار)، وهذا يطل على الحالة النفسية الملازمة للشاعر الذي أخذ يهذي بهاجس (الوصل × الهجر) في كل مكان يحل به حتى في ذلك المكان المقدس، الذي يجلس فيه الناس لتلقي العظة، فالشاعر لا يعي من ذلك المجلس – الذي علل ذهابه إليه ليستمتع نظره بمن يحب- إلا صفة الجنة والنار، فالجنة والنار تقدمان في باب الترغيب والترهيب، غير أن المبدع يهتك هذا البعد فيجعل منهما بيانًا لحالتي الوصل والهجر، ولا يتوقف عند هذا الحد من التضاد الذي أخذ منحى سلوكيًا، فيردد التأمين على دعاء الواعظ وهو مضمر طلب وصل المحبوب؛ ليعمق الحالة التي كان عليها في ذلك المجلس، فتكشفت اللغة بما فيها من تضاد في اللفظ، وبما حوته من مخالفة للمعتاد، حرص الشاعر على وصل المحبوب.

ويصوغ الشاعر رؤية خاصة تكشف عن نظرته لعناصر طبيعية يربطها بنظرته لحالة العشاق[1]:

لَولا مَدامِعُ عُشَّاقٍ ولَوعَتُهم	لَبَانَ فِي الخَلقِ غَيرُ المَاءِ والنَّارِ
وكُلُّ نَارٍ فَمِنَ أنفاسِهِم قَدَحَتْ	وكُلُّ مَاء فَمِنْ دَمْعٍ لَهُم جَارِي
كلُّ العَذابِ الَّذي فِي النَّارِ مُستَرَقٌ	مِمَّا بِقلبِي مِنْ شَوقٍ وَتِذْكَارِ
وكُلُّ مَا فِي جِنَانِ الخُلدِ يَجْمَعُ لِي	في الوَصْلِ مَا بَيْنَ لَذَّاتِي وَأوطَارِي
فَغَصَّةُ البُعْدِ لا شَيءٌ يُقَاسُ بِهَا	ولَذَّةُ الوَصْلِ جَازَت كُلَّ مِقْدَارِ

إن الحديث عن صورة الماء × النار التي تشكل تضادًا في مستوى اللفظين، يتحول في رؤية المبدع إلى حالتين من حالات العشق المأزومة، التي يكابدها العشاق، فمدامعهم تحمل ضدين متناقضين (الماء× النار)، فهي وإن جرت جري الماء وسالت، يبقى فيها من الحرقة واللظى ما يعادل وصف النار.

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، ص 180.

ومن جانب آخر تبرز النار في تضاد يجمعها بالجنان، ولكنه تضاد وصفي يبين فيه المبدع دور كل جانب في أثره على نفسية العاشق المكابدة للشوق والتذكر، والمتمنية للوصل، ويكشف عن هذا البيت الأخير الذي يصف الحالة الشعورية عند العشاق المتمثلة في:

غصة البعد ←―――――   ―――――→ لذة الوصل

فكلهم وجلون من غصة البعد، وكلهم يتمنون لذة الوصل وبين هذين المتضادين فجوة تكشف عن نفسية العشاق المتأرجحة بين نقيضين متضادين.

ويخاطب غلامًا يشكو له الحب، فتتحول الشكاية إلى فلسفة خاصة يقدمها العاشق / الشاعر للحب[1]:

يَا شَادنًا بالفتورَ مُكْتَحِلًا	وغُصْنَ بَان يَمِيسُ مُعْتَدلا
أنْتَ حَيَاتِي وَأنْتَ لِي تَلَفٌ	وَفِيكَ لِي نِعْمَةٌ وفِيكَ بَلا
الحُبُّ يَشْقِي الفَتَى ويُسْعِدُهُ	صَبْرًا عَلى الحبِّ جَارَ أمْ عَدَلا
كَمْ تَقتلُونَا وكَمْ نُحِبُكُم	يَا عَجَبًا مِنْ مُحِبٍّ مَنْ قَتلا

إن الحب لا يبقى مجرد عواطف يبثها العاشق، أو شكوى يقدمها بين يدي المحبوب طلبًا للوصل، أو غزلًا يستميل به قلب من أحب حسب، إن الحب يتحول في خطاب الخبزأرزي إلى فلسفة – قد يصدق عليها ظني – ذات نزعة صوفية، فالشاعر – في كثير من نصوصه – يقف عند الحب غاية بحد ذاته، فهو عاشق على كل الأحوال سواء أبادله المحبوب – خاصة المذكر – الشعور أم وقف على النقيض المضاد، رافضًا وصله ممعنًا في إهلاكه.

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الرابع، ص 195. الفتور: الضعف، طرف فاتر ليس بحاد.

والتضاد في هذا النص حامل لتلك الرؤية معبر عنها، فالشاعر يضع القارئ في أبعاد حالته النفسية في تعاملاته مع المحبوب أولاً، ومن ثم في رؤيته للحب من وجهة نظره، فالعاشق يعلم علم اليقين أن هذا الشادن الفاتن يقدم له نقيضين متضادين (الحياة × التلف)، وفي العلاقة مع هذا المحبوب تظهر ثنائية متكررة الحدوث (النعيم×العذاب) بأسلوب آخر (نعمة × بلاء)، كل هذا التناقض لا يقف حائلاً دون استمرار العشق، بل إن العاشق يتشبث بطرف سعادة يقدمها الحب في خضم معترك الشقاء المسيطر على علاقات العشق المنطوي على ثنائية ضدية (يشقي× يسعد)، هذه الأحوال جميعها بتصارعاتها وتناقضاتها تقدم رؤية المبدع للحب، وتتفاعل الثنائيات الضدية فتصبح "منطلقا لوعي نقدي أعمق لا يكتفي بمحاولة فهم الظواهر الفنية من حيث هي حركة على سطح أفقي، بل يغوص على بنيتها الضدية ليجلو طبيعة الفاعليات التي تتراشق فيها وتشع عبرها منفصلة ملتحمة في حركة دائبة[1]"، في محاولة تقديم فهم تأويلي للنص.

وفي الهوى لا فرق بين عبد وحر، بل إن الحر قد يتحول في قيمته إذا كان العبد سيد الهوى[2]:

وَلَــــرُبَّ عَبْـــدٍ فِـــي الْهَـــوَى يَـــــستَعْبِدُ الْحُـــــرَّ الْمُطَاعَـــــا

---

[1] أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء، والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط1، 1979، ص 10.

[2] آل ياسين، محمد حسن، من المستدرك على ديوان الخبزأرزي، ص 133.

فهذه الثنائية الضدية (عبد × حر) تمثل قانونًا خاصًا لا يكون إلا في الحب الذي يقلب كل النواميس المعتادة والمتعارف عليها بين البشر، فالعبد يصبح سيدًا والحر يغدو عبدًا، كل ذلك التبدل يحدث بأثر الهوى.

إن هاتين اللفظتين – على ما فيها من تضاد لغوي شكلي – تحملان ترابطات تبعدها عن حرفية المعنى المعجمي فثنائية (العبد × الحر) تستدعي أي ثنائية ضدية أخرى (فقير × غني)/ (ضعيف×قوي)..الخ فاللفظة اللغوية تحمل في طياتها ما قد يخرجها "من كونها علامة ثابتة الدلالة، قاموسيتها، إلى كونها طاقة إيحائية وخالقة حول نفسها شبكة من الترابطات والدلالات التي لا يمكن أن تقلص إلى الدلالة القاموسية الواحدة"[1]. وهذا ما قد ينطبق على ثنائية (العبد × الحر) التي ترسم بعدًا فلسفيًا للحب.

والمحبوب يظهر كبرًا وصلفا مزهوًا بحسنه وجماله، ويستقبل المبدع هذه الحالة المتفوقة بنقيضها[2]:

أظْهَـرَ الكِبرِيَـاءَ مِـنْ فَـرْطِ زَهْـوٍ	فَتَلَقَّيْتُـــهُ بِـــذُلِّ الخُـــضُوعِ
وَحَبَـانِي رَبِيـعُ خدِّيـهِ بـالور	دِ فَأمْطَرْتُـهُ سَـحَابَ الـدُّموعِ

إن التضاد الذي يظهر بين (الكبرياء / فرط الزهو) × (ذل الخضوع) يمثل حالة المشهدين اللذين يكون فيهما المحبوب مزهوًا، والعاشق متذللًا، وهذه الثنائية الضدية الناتجة من هذين الموقفين تدلل على مكانة المحبوب عند العاشق، إذ يرضى الأخير بالذل والخضوع في حضرة محبوبه، وكأنه يرسم صورة مقدسة أو تعظيمية

(1) أبو ديب، كمال، الواحد / المتعدد البنية المعرفية والعلاقة بين النص والعالم، **مجلة فصول المصرية**، م5، ع2، 1996م، ص 43.

(2) آل ياسين، محمد حسن، من المستدرك على ديوان الخبزأرزي، ص 133. الزهو: الكبر.

لجمال المحبوب، ذلك الجمال الذي أسبغ عليه كبرياء مستحقًا، وزهوًا لائقًا، فجاء الاستقبال بالموافقة على ما جاء به المحبوب، مع التذلل والخضوع له.

ويعاني الشاعر من الحب والهوى نارًا تستقر في الجوانح وتزيد في كل يوم احتراقًا وسعيرًا[1]:

أَنَا واللهِ أَرْحَمُ العُشَّاقَا ... وَيْلُ مَنْ كَانَ عَاشِقًا مُشْتَاقَا
لِلْهَوَى فِي جَوانِحِي نَارُ شَوقٍ ... كُلَّ يَوْمٍ تَزِيدُ فِيهِ احْتِرَاقَا
كَسَدَ الحُبُّ عِنْدَ كُلِّ مُحِبٍّ ... وَأَرَاهُ يَزِيدُ عِنْدِي نَفَاقَا
لَو عَلَى العَاشِقِينَ يُقْسَمُ عِشْقِي ... أَصْبَحَ النَّاسُ كُلُّهُم عُشَّاقَا

فالشاعر بمعاناته الدائمة من العشق يرأف للعشاق، ويدعو لهم بالرحمة، ولكن الشاعر يرسم لنفسه صورة في عشقه مضادة لغيره من العشاق يكشف عنها التضاد بين (كسد × نفاقًا)، فالحب الذي كسد عند من عانوا من العشق تراه يزيد عند الشاعر، فلا يمنع الألم وحرقة الشوق من إيقاف الحب، بل إنها تضرم ناره وتزيد تعلق العاشق به، فيجعل من عشقه عشقًا نموذجًا لا يصل إليه العشاق، بل يقف في مقابل الناس جميعهم؛ ليقسم عليهم من عشقه الذي يكفي لأن ينعت كل من يحصل على جزء منه بعاشق، فالشاعر يكشف الحب الذي يملأ جوانحه، وكأنه احتكر الحب الذي كسدت بضاعته عند غيره من الناس بما فيهم العشاق.

ومن تجليات التضاد الكشف عن جمال المحبوب[2]:

رُوحِي الفِداءُ لِمَن عَاتَبْتُه فَبَكَى ... يَا حُسْنَه إنْ بَكَى يَومًا وَإنْ ضَحِكَا
يَبْكِي ويَضحكُ أَحْيانًا فَيَقْتُلُنِي ... بكًا وضحكًا هُمَا فِي قَتْلِي اشْتَرَكَا

---

[1] الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثالث، ص 142.
[2] المصدر السابق، ص 144- 145. الفتك: شدة الإهلاك.

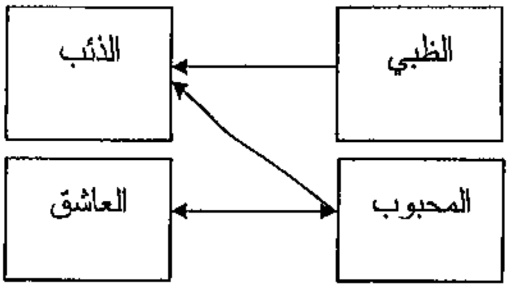
دعــاه يفتِــكُ بِــي يَــا صَــاحِبي فَمَــا   رَأيــتُ ظَبْيَــا بِــذئب قَبْلــه فَتَكَــا
ظَبْــيٌ تَقلَّــتَ مِــن صَــيدِي وَأوْقَعَنِــي   فِي صَــيْدِهِ إنَّ فِــي عَيْنَيْــه لِــي شَــرَكَا

إن النص يحمل ثنائية ضـدية (البكـاء والـضحك)، وهمـا حالتـان مرتبطتـان بعواطـف متضادة في الغالب العام، ولكن الشاعر لا يقـدم توصـيفًا للأسـباب المؤديـة إلـى ضـحك المحبوب، مع إشارته إلى بكائه من العتاب، فهمُّ الـشاعر أن يظهـر حـسن المحبـوب فـي كلا الحالتين المتضادتين (يا حسن إن بكى يوما وإن ضـحكا)، ويقـف الـشاعر عنـد الأثـر الممتد للمتضادين، فالبكاء، والضحك كلاهما يفعل فـي قلـب العاشـق ويـؤثر، فهمـا وإن تضادا على صعيد الحالة واللفظ، فإنهما توافقا في قتله والإيقاع به.

ويأتي الشاعر بمفارقة يـستلهم أركانهـا مـن الطبيعـة، ولا يبقـي الـصورة علـى حالتها الطبيعية، بل يحور فيها بحسب ما يخدم رؤيتـه التـي يرسـم فيهـا مفهومًـا خاصًـا للقوة والضعف في عرف الهوى:

دعـاه يفتـك بـي يـا صـاحبي فمـا   رأيـت طبيًـا بـذئب قبلـه فتكـا
ظبـي تفلـت مـن صـيدي وأوقعنـي   في صـيده إن فـي عينيـه لـي شـركا

الظبي × الذئب، هذان الحيوانـان لا يخفـى مـا بينهمـا مـن تـضاد فـي الألفـة والافتراس، والضعف والقوة، فـالظبي فريـسة للـذئب، بيـد أن المبـدع الـذي يـستوحي الصورة يضعها في جانب مضاد مغاير للطبيعة:



فالظبي / المحبوب يتحول إلى ذئب مفترس وإلى صائد يوقع في شركه (عينيه) أعتى المتمردين، فهو يملك قوة تتعدى قوة الافتراس الحيواني أو فكر الصائد البشري وخبرته، وعلى الرغم من ذلك لا يملك أسلحة بطش أو فتك سوى العينين اللتين تجهزان على الخصم بالنظر فيزيد التضاد في التوتر الذي يحفز القارئ لرسم صورة ذهنية تبرز صورة الحسن الغالبة الفاتنة التي يتمتع بها المحبوب، "إن القدرة الشعرية كفيلة بالتفكير فيما هو متناقض والعمل على مزجه وتوحيده"[1]، فتغدو المتناقضات تدور في فلك رؤية المبدع.

والشاعر إذا ما رأى المحبوب، فإنه يقع في اضطراب يقوده إلى حد التناقض، فلا يحسن مخاطبته[2]:

صَبَّحْتُهُ عِنْدَ المَساءِ فَقالَ لِي … مَاذا الكَلامُ وظَنٌّ ذَاكَ مِزَاحا
فازْدَدْتُ دَهشًا فَسوقَ دَهش أولٌ … وعلِمتُ أنِّي قد أَتَيتُ جُنَاحَا
أَحْسِنْ أَبَا حَسَنٍ فَحُسنُكَ رَاعَنِي … حَتَّى تَوَهَّمْت المَساءَ صَبَاحَا
لا تَعْجَبَنَّ فَإنَّ وَجهَك لو بَدَا … في ظُلْمَةٍ لحَسِبْتُهُ مِصبْاحا
أنتَ الَّذي حَيَّرتَنِي بِملاحَة … تَرَكْتَ صَبَاحَ العَالَمينَ قِبَاحَا
كمْ قَد فتنتَ وَمَا سَعَيْتَ لِفِتنةٍ … كَمْ قَدْ قَتَلْتَ وَمَا حَمَلْتَ سِلَاحا

---

(1) فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة (164)، سلسلة كتب شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992م، ص55.

(2) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأول، ص120.

إن الشاعر بإلقائه تحية الصباح في المساء يجعل المتلقي يقع في حيرة تقوده إلى استفهامات متعددة، فهل فعل ذلك المبدع تهكمًا مازحًا أو ساخرًا؟ أو وقع تحت تأثير مغالط أشكل عليه معرفة الزمن؟ ... الخ أو وقع تحت تأثير أمر مهول أعمى عليه التفريق بين زمنين متضادين؟ وطرح الأسئلة حق مشروع للمتلقي في سعيه لتأويل النص[1].

إن المبدع يضع القارئ في جو ردة فعل المخاطب: الذي يستغرب كلامه فيظنه مزاحًا ومداعبة من مبدع يحسن فكاهة الخطاب، غير أن المبدع يسارع إلى دحض هذه التهمة، بل ويعترف بوقوعه في خطأ غير مقصود:

فَازددتُ دهشا فَوقَ دَهش أوّل وَعَلِمتُ أنّي قَد أتيْتُ جناحا

ويرجع السبب في توهمه العجيب بين متضادين يعسر الخلط بينهما:

أحسن أبا حسن فحسنك راعني حتى توهمت المساء صباحا

فالقائد إلى ذلك الخلط وقوع العاشق تحت تأثير جمال المحبوب الذي يصل بحسنه إلى قلب تأثير الزمان بتبادله بين ضدين المساء × الصباح، فيحول ذلك الحسن المساء صباحًا، تضاد يكشف بفكاهة عن جمال المحبوب، والفكاهة ذات قيمة نفسية وفنية "تستند استنادًا كبيرًا إلى الناحية الجمالية التي هي جانب مشرق في الإنسان[2]".

---

(1) انظر، الرباعي، عبد القادر، التأويل دراسة في آفاق المصطلح، مجلة عالم الفكر الكويتية، ع2، م 31، اكتوبر – ديسمبر، 2002، ص 155.

(2) خريوش، حسين، أدب الفكاهة الأندلسي دراسة نقدية تطبيقية، منشورات، جامعة اليرموك- مطابع الدستور التجارية، ص 16.

ويعاود الشاعر في موضع آخر هذا التضاد الزمني نفسه، في مخاطبة غلام أحور راعه جماله وحسنه[1]:

وَأَحْوَرَ صَبَّحْتُه فِي المَسَاءِ ... وَإِنِّي لِمِنْ دَهَشٍ مُرْعَشُ
فَقَالَ تُهزِّئنِي فِي السَّلامِ ... وَكَادَ لِمَا قُلْتُ يَسْتَوحِشُ
فَقُلْتُ دُهِشْتُ لِمَا قَدْ رَأَيْتُ ... وَمَنْ ذَا يَرَاكَ وَلَا يُدْهَشُ

ومرة أخرى تظهر الصورة الضدية بأسلوب آخر يعزز ما ذهب إليه الباحث في إلحاح المبدع على تقديم الصورة الجميلة لمحبوبه المتفوق علىً فعل الزمن المضاد له، ويبرز التضاد السلبي في هذا النص للكشف عن حالة العاشق المشدوهة للجمال، فلا يمكن لمن يرى جمال المحبوب وإلا أن يدهش، فما وقع به الشاعر حالة طبيعية تحت تأثير فعل الإدهاش الجمالي.

وطباع المحبوب تحير الشاعر فيقف عندها وقفة حيران[2]:

هويتُ بَخيلًا ظَالِمًا فاستَقَادَني ... هَوَاي لَهُ حَتَّى اقْتَدَيْتُ بِفِعلِهِ
فَأَحْبَبْتُ مَن يَدْعي ظَلومًا لِظُلْمِهِ ... وأحبَبْتُ مَنْ يَدْعي بَخِيلا لِبُخْلِهِ
أَرى ظُلْمَهُ عِنْدي جَمِيلا كَعَدْلِهِ ... فَالزّمَني فِي هَجْرِهِ شُكرَ وَصْلِهِ
صَنَعْتُ لِكَي لا يَشمتُوا بِي قَصِيدَةً ... إليهِ تَعُدُّ المَنْعَ إسْرَافَ بَذْلِهِ

في هذا النص تقوم الثنائيات الضدية (ظلم × عدل) (هجر × وصل) (منع × إسراف)، بإثارة لإدراك المتلقي، الذي يجد المبدع يوازن بين العدل والظلم، بل إن الشاعر ليجد الظلم جميلًا، ويجد الهجر وصلًا يستحق الشكر، ويجد المنع إسرافًا وبذلًا، في مفارقات عجيبة، فكل ثنائية من الثنائيات الثلاثة السابقة تنشئ فجوة تؤدي إلى إحداث شرخ أو

---

[1] الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأخير، ص146.
[2] المصدر السابق: القسم الثالث، ص150- 151.

انفصام من خلال المكونين المتضادين[1]، فأي رؤية محملة في هذه العلاقات المتصارعة التي يقبلها المبدع بكل ما فيها من فظاظة وعنف نفسي ومادي، إن هذه العلاقات تكشف عن استسلام العاشق لفعل المحبوب الذي أضحى فعله كله مقبولًا مستساغًا.

ويمنح التضاد المبدع فسحة يعبر فيها عن جمال المحبوب المؤلف من سواد الشعر وحسن الوجه[2]:

سَلْسَلَ الشَّعْرَ فَوقَ وَجْهِهِ فَحَاكى ظُلْمَةَ اللَّيلِ فَوقَ ضُوءِ الصَّبَاحِ

وقيل: "والشيء يظهر حسنه الضد"[3]، بيد أن الضدين: عند الخبزأرزي يتعاضدان في رسم صورة الجمال، فهذا التقابل الضدي بين (ظلمة الليل × ضوء الصباح) يكشف عن جمال الشعر الذي يحاكي سواده سدفة الليل، ويفصح ضوء الصباح عن جمال الوجه الوضاء، فالعناصر المتضادة لا تقف فاعليتها عند الدلالة على العلاقة الضدية حسب، بل تتجاوز ذلك التضاد الشكلي فتؤلف تجانسًا صوريًّا يسهم في إظهار مراد المبدع المختزن في وعاء العلاقة الضدية، فمن المجانب للصواب – في رأي الباحث – أن يوقف عند بيان التضاد بين المفردات دون أن يربط بغاية المبدع من هذا الشكل الفني، والذي يعبر في هذا الموضوع عن جمال المحبوب الذي يظهر حسن السواد جمال الضياء، ويكسب بهاء الضياء بعدًا جماليًا للسواد، وكأنه يرسم بكلماته لوحة فنية لوجه المحبوب وقد سلسل الشعر فوقه.

---

(1) أبو ديب، كمال، **في الشعرية**، ص 50.

(2) مصطفى، محمد قاسم؛ محمد، سناء طاهر، شعر الخبزأرزي في المظان، ص 101.

(3) التوحيدي (414هـ)، أبو حيان علي بن محمد، **البصائر والذخائر**، تحقيق وداد القاضي، دار صادر، بيروت– لبنان، ط1، 1988م، ج4، ص 10.

وفي نص موضوعه الهجاء يستخدم الشاعر التضاد في محاولة بيان أسباب مغاضبته للمهجو[1]:

قَد طَوينَا عَهْدَ الرَّجَاءِ بِيَاسِ	بَعدَمَا غَرَّنِي بِكُمْ وَسْوَاسِي
خَدعتنِي أبُوَّةٌ لكَ سَارَتْ	وظَنَنْتُ الفُرُوع كَالأسَاس
فَرَجَوْنَا بِكَ القِيَاسَ ولكِن	فَسد النَّسجُ مِن فَسادِ القِيَاسِ
مَا تَوهمْتُ أنَّ معدنَ تِبْرٍ	كَائنٌ منه بَرَّةٌ مِنْ نُحَاسِ
إنْ نَسَبْنَا إلى الكِرَامِ سَجَايا	كَ رَقعْنَا الحَرِيسرَ بِالكِربَاسِ
قَد غَرَسْنا لكَ المَلامةَ في الأنـ	ـفُسِ إذْ حُلْت عَن كَرِيم الغِرَاسِ
إنْ تَنَاسَيْتَ أو نَسيتَ فَلَيا عُـذ	رَ فَإنَّ المُهَتَمَّ لَيْسَ بِنَاسِ

وأول ما يدلل على قطع العلاقة بالمخاطب قول الشاعر (قد طوينا عهد الرجاء بياس) فما كان من رجاء في سابق العهد تبدل يأسًا يطوي ذلك العهد، ومن الثنائية الضدية (رجاء × يأس) ينطلق الشاعر محددًا سبب التحول والتبدل، فالرجاء ارتبط بخداع وتزييف، فقد ربط الشاعر رجاءه بآباء ذلك المهجو الطيبين، غير أنه وجد النقيض، وهذا النقيض المضاد بين الفروع والأصول في التعامل قاد الشاعر – أيضًا – إلى نقيض الرجاء (اليأس)، فالوهم المضاد للحقيقة، والواقع كان أحد الأسباب التي علقت الشاعر بالرجاء، فقد أخذ عينيه البريق اللامع، فخال النحاس ذهبًا، ولكن انكشاف الوهم واستجلاء الحقيقة دفعه للتحول إلى اليأس.

إن الشاعر يقدم أسبابًا، ليقنع السامع / المتلقي بعدم تجنيسه على المهجو، فيشرح الأسباب التي دفعته إلى التحول والهجاء، فكان التضاد حاملًا لرؤية المبدع وموصلًا لما يجول في خلده، ويضع حالة الكرم التي قد تبدو – زيفًا – على المهجو

---

[1] الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الرابع، ص217 – 218. الكرباس: ثوب من القطن الأبيض.

على النقيض من الكـرم الحقيقـي، فيـأتي بـصورة مـستوحاه مـن الطبيعـة الـشعبية – الحاضرة في شعره حضورًا لافتًا – فيستحـضر رقعـة الثـوب، ولكـن هيهـات أن يرقـع الحريـر بالكربـاس، دون أن يكـشف، إن ثـوب الحريـر لا يكمّلـه إلا الحريـر، وهكـذا السجايا الطيبة لا تقبل أن يتصل بها إلا الطيب الصادق.

ويقطع الشاعر أي فرصة قد تقود إلى المصالحة مع المخاطب:

إن تناسـيت أو نـسيت فـلا عـذ ر فـإن المهـتم لـيس بنـاس

(نسي – تناسي – المهتم ليس بناسٍ)

فبين النسيان أو التناسي كانت الفرصة متاحة لبيان سبب إخلاف العهد أو مـا كـان مبرمًـا – ربما أعطيات – للشاعر، ولكن الشاعر يـرفض ذلـك، إذ يـرى أن النـسيان أو التناسـي ليس عذرًا مقبولًا، فمن كان مهتمًا يقف علـى الـضد النـافي للنـسيان، إن هـذا التـصارع يخرج الكلمات من دلالة التضاد اللغوي إلى معاني أكثـر عمقًـا؛ بمـا تحملـه مـن صـراع تضادي بين بني البشر[1]، بحثًا عن تحقيق المصالح المتأمّلة.

[1] الرباعي، عبد القادر، بناء اللغة في شعر عرار، مجلـة أبحـاث اليرمـوك. سلـسلة الآداب واللغويـات، م12، ع1، 2001، ص 158.

المبحث الثاني

تضاد الرؤية

أولًا: الحياة والموت:

جدلية الحياة والموت، جدلية مثيرة محيرة، فالإنسان لا يعرف الحياة أو الوجود إلا وهو يدب على هذه البطيحة، فـ"الوجود إذا معطى دفعة واحدة"[1]، ولا يستطيع أن يحدد مفهومًا – يؤكد بالتجربة العملية – للموت أو الفناء إلا وتحتم عليه مغادرة حياة كوكب الأرض الظاهرة، والموت بما يحمله من فناء ماثل للعيان حقيقة ظاهرة يؤمن بحدوثها البشر جميعهم، ولا شيء يظهر الحياة إلا الموت، ولولا الحياة ما عرف الموت، فتبقى هذه الثنائية بضديتها وجدليتها ذات بعد مؤرق ومحير للإنسان، لذلك ربط الإسلام الموت والحياة بقدرة الله لحل إشكاليتهما عند معتقديه: ﴿ تَبَارَكَ الَّذِي بِيَدِهِ الْمُلْكُ وَهُوَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ ﴿1﴾ الَّذِي خَلَقَ الْمَوْتَ وَالْحَيَاةَ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا وَهُوَ الْعَزِيزُ الْغَفُورُ ﴿2﴾[2].

والخبزأرزي متساوق مع الإيمان بالموت، فهو يعلم أن الموت نهاية حتمية للبشر لا مفرّ منها[3]:

هُوَ الْمَوْتُ مَخْلُوقٌ لَــهُ الْخَلْــقُ أَجْمَــعُ   فَلَــيْسَ لَــهُ عَــنْ أَنْفُــسِ النَّــاسِ مَقْلَــعُ

إن هذا التصور للموت الذي يأتي على الحياة فينقضها، ويحولها إلى فناء، مرتبط بالنظرة الواقعية للموت، في بعدها الحقيقي الذي لا ينفيه أحد من البشر.

---

(1) نصري، هاني يحيى، **الوجود والموت والخلود**، دار القلم، بيروت – لبنان، د. ت، ص 130.

(2) سورة الملك الآيتان 1-2. وليس غرض الباحث أن يعرض لفكرة الموت والحياة في مختلف المعتقدات. والتي تبقى غامضة محيرة مالم تتصل بسبب غيبي.

(3) مصطفى، محمد قاسم؛ محمد سناء طاهر، شعر الخبزأرزي في المظان، ص 122.

وفي مقابل النظرة الحقيقية للموت، ثمة نظرة وظيفية تتجلى فيها جدلية الموت والحياة عند الخبزأرزي في نظرته للعشق، الذي يحمل بين جنباته ذلك التناقض بين الموت والحياة، الذي لا يجتمع في الواقع، فالموت المجهول يخافه الإنسان في العادة بما ينطوي عليه ذلك المجهول من غرابة وخفاء، وما قد يكون فيه من غير المتوقع، فالموت خبرة لا تكتسب إلا في حينها وهذا هو أشد جوانبه إفزاعًا[1]، في مقابل هذا الخوف تتساوى الحياة والموت بفقد الشاعر العاشق للحب؛ إذ "يرى أن الحياة لا قيمة لها، وأن الوجود يبدو أمامه محض عناصر متناثرة يصعب جمعها في إطار متناسق"[2]، فالموت قد يكون أفضل -بما يمثله من خلاص- من واقع فقد الحب = الحياة، لتتحول الجدلية من الحياة × والموت إلى الحب × الموت:

فالحب يجتمع فيه النقيضان الحياة والموت [3]:

كَمْ تَنَعَّمْتُ فِي الهَوى وشَقِيْتُ ... كَمْ وكَمْ مِتُّ فِيهِ ثُمَّ حَيِيتُ
إِنْ أَكُنْ رُبَّما سَخِطْتُ عَلى الدَّهـ ... ـرِ لِذَنْبٍ فَطَالَ ما قَدْ رَضِيْتُ

إن التضاد يظهر حصر الشاعر لمفهوم الموت والحياة في الهوى مرتبطًا بجدلية أخرى (النعيم × الشقاء).

---

(1) انظر، عبده، سمير، **التحليل النفسي لحالة انتظار الموت**، دار الكتاب العربي، دمشق سوريا، ط1، 1993م، ص34.

(2) ملحم، إبراهيم أحمد، **الحب والموت في شعر بشار بن برد**، مكتبة الكتاني للنشر والتوزيع، إربد – الأردن، ط1، 1998م، ص 18.

(3) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأول، ص 116.

فلا حياة إلا في ظل النعيم الذي يفصح عن جانبها المشرق المرجو، في مقابل الشقاء والذي يكون فعلًا، إلا أنه يطل على جانب مظلم يعادل الموت بل إنه الموت في رؤية العاشق.

والهوى إذا ما تم فيه السرور فإنه يكون في مرتبة أعلى من مرتبة الحياة والوجود، أو بعبارة أخرى يمثل الحياة في بعدها النموذجي للوجود، وأما إذا وقع العاشق تحت تنغيص الفراق فإن الكرب التي يكابدها تزيد على كربة غصة الموت[1]:

سُرورُ الهَوى أحْلَى مِنَ العَيْشِ كلِّه ... وكَرب النَّوى من غَصَّة المَوت أكْرَبُ
دَفعتُ إلى التَّنغيصِ مِنْ بعْد لَذَّةٍ ... وَأبْعِدتُ عمّا كُنْتُ مِنْهُ أقْرَبُ
لقدْ كُنْتُ فِي رَوْح الْجِنَانِ مُنعَّمًا ... فَأصْبَحْتُ فِي نَارٍ عَلَيَّ تَلَهَّبُ
وَأصْعَبُ شَيءٍ شِقْوَةٌ بَعْدَ نِعْمَةٍ ... أجَلْ والْقِلَى بَعْدَ التَّلَطُّفِ أصْعَبُ

والمبدع إذا يجعل سرور الهوى متفوق على الحياة (العيش كله) مقبول من الناحية النفسية، فثمة عيش فيه تنغيص يكدر صفو الحياة، ولكن المفارقة المستفزة تقع بين الوجوُد مع البعد في مقابل الموت، والذي يقرر فيه المبدع يسر الموت وسهولته في مقابل الفراق، وهو على تبصر بخطورة الموت، فعبّر عنها بـ(غصة الموت)، فعلى الرغم من شدة الموت / الفناء الحقيقي فإنه يهون في مقابل فقد لذة العيش، ذلك الفقد الذي جاء بعد أن عرف العاشق فيه طعم النعيم وحلاوة القرب.

ويطل الشاعر بفكرة الموت والحياة على محبوب يمنح الحياة لعاشقه ولا يكدر عليه صفو الحياة[2]:

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأول، ص 105. النوى: البعد.

(2) المصدر السابق: القسم الثالث، ص 130.

وتُحيي مُحبًّا أنتَ في الحُبِّ حَتْفُهُ وذا عَجَبٌ كَونُ الحَيَاةِ مِنَ الحَتفِ
لك الخيرُ قد عَجَّلْتَ لِي صَفوةَ الهَوى ومِثْلُكَ عِندي لا يُكَدِّرُ ما يصفي

فثنائية الحياة × الموت (الحتف) متعلقة بالمحبوب، الذي تمنحه هذه القدرة بعدًا يبرز قيمته لدى عاشقه، وأظنها تسبغ عليه هالة من القداسة، تفتح الحديث على ثنائية متخفية متقنعة (القوة × الضعف) بين المحبوب × العاشق، ولكن الشاعر يتعجب من اجتماع الضدين حتى يكون أحد الضدين مؤديًا للآخر (وأعجب كون الحياة من الحتف) إن هذا التضاد يحمل مفاجأة كبيرة لخبرة المتلقي، بل حتى خبرة المبدع بدليل تعجبه من ذلك، فيضفي على النص شعرية تعمقها مسافة التوتر التي يرسمها طريق الحياة الذي يأتي من باب الحتف × الموت × الفناء، ولا تفسير لذلك إلا بتقبل حالة العاشق التي ترى المحبوب قادرًا على كل شيء، والتبصر بطبيعة العشق الذي يقوم في حد ذاته على المتناقضات المتضادة.

والحياة والموت بكل ما فيهما من قوى غيبية مطلقة يجعلها العاشق في يدي المحبوب الذي لا يتمالك نفسه أمام جماله(1):

سِرْبالُ نُورٍ عَلَى جِسْمٍ مِن الرَّاحِ نُقُوشُ خَدَّيهِ مِنْ وَرْدٍ وتفَّاحِ
لمَّا بَدَا فِي دُجَى الظَّلماءِ أوهَمَنِي أنَّ الصَّبَّاحَ بَدَا أو ضَوءَ مِصْبَاحِ
فَقُلتُ أفدِي الَّذي أمْسَتْ زِيَارَتُهُ فيها حَيَاتي وإفسَادي وإصْلَاحي
مَنْ ذَا رَأى قَمَرًا قد لَاحَ فِي ظُلَمٍ ويلَا عَلَى قَمَرٍ فِي اللَّيلِ لَوَّاحِ

فالانبهار بجمال المحبوب الذي يكشفه التضاد بين (دجى الظلماء وضوء مصباح) لا يعطي العاشق فرصة ليستعيد قواه، فما أن يراه إلا ويسلم له كل شيء، حتى تلك الحياة التي هي أساس

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثالث، ص 120.

وجوده يقدمها فداء للوصل، فعند ذلك المحبوب تلتقي الأضداد وتتحد الثنائيات (أمست زيارتـه فيها حياتي وإفسادي وإصلاحي)، إن "الاتحاد بين المواقف والأشياء التي تبدو في الظـاهر متفقة"[1] من تجليات التضاد الذي يمنع العاشق تمييز الأشياء من بعضها، فيكشف هذا التـداخل عن نفسية متأزمة ترجو الوصل ولو قدمت في سبيله الحياة والوجود من أجل تحقيـق الحيـاة والوجود في عرف العاشق.

ويتابع الشاعر في تقديم فلسفته الخاصة بالموت والحياة عند العاشقين، فيخاطب محبوبه مستعطفًا [2]:

أَمُوتُ وأَحيَـا بَـينَ سـخْطِكَ والرِّضَـى ... تُرى هَكَـذَا كَـانَ المُحِبُّـونَ مِـن قَبْلـي
أعيـــيْشُ إِذَا أَحْيَيْتَنـــي بِتَعَطُّـــفٍ ... وَتُقْبَضُ رُوحي بانْقِباضِـكَ عَـن وَصْـلي
فَـإنْ شِـئتَ أنْ أحيَـا فَجُـدْ بِتَواصُـلٍ ... وإنْ شِئْتَ فَاهْجُرْ إنْ عزَمْتَ علـى قَتْلـي

إن التناقض المثير بين أموت وأحيا:

أموت ←——— السخط
↓
أحيا ←——— الرضى

جعل العاشق يقف متسائلًا متحيرًا (ترى هكذا كـان المحبـون مـن قبلـي)؟ تـساؤل يفجـر حقيقة الاضطراب بين الحياة والموت، فلا يكاد يجمـع أمـره حتـى يقـر للمحبـوب بتلـك القدرة على منح الحياة؛ بما يملكه من قدرة على ثنائية ضـدية أخـرى لهـا دور فاعـل فـي الحياة والموت عند العاشقين (الوصل × الهجر) فتتفاعـل الثنائيـات المتـضادة فـي الكـشف

---

(1) السعدني، مصطفى، **البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث**، 232.

(2) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثالث، ص 147.

عن رؤية مبدع عاشق قرر التسليم للمحبوب، فالصراع بين الوصل والهجر، صراع بين الحياة والموت، فالعاشق يسعى لمدّ جسر الحب وإبقائه متصلًا، ولكنه على خشية دائمة من القطيعة التي تؤدي إلى الفناء، "ويتضح الصراع الدائم بين الحياة والموت في الصراع الذي ينطلق من التغير المستمر في التجربة التي يعيشها الفنان في الحب المرتبط بالحرمان، ثم الظمأ والتغيير الذي يمثل إرادة الحياة وتدفقها من جهة وموتها قليلا قليلا من جهة أخرى"[1]؛ بما يتأتى من هجر وتحول وتبدل في العلاقة مع المحبوب / الحياة.

ويعمق الشاعر من قدرة المحبوب على منح الحياة أو فرض الموت[2]:

عَبـدُكَ أمرضتَه فعُدْهُ   أمِتْهُ إنْ لَمْ تَكُنْ تُرِدْهُ
قَدْ ذَابَ لَو فتَّشْتَ عليهِ   يَداكَ فِي الفَرْشِ لَمْ تَجِدْهُ

فالعاشق عبد يرجو رحمة سيده غير الآبه بحاله، فقد سبب له المرض الذي يقود إلى الفناء، غير أن هذا المرض من نوع خاص، الشفاء منه يكون بالزيارة والوصل:

الوصل = الحياة

ويطلب من المحبوب إن رفض العيادة / منح الحياة في ظل الوصل، أن يطلق عليه رصاصة الرحمة، فيقتله إذا كان لا يروم وصله، فحالته بلغت من السقم ما أضنى جسده، وأخفى صورته، فهو في طريقة إلى الفناء.

---

(1) سنجلاوي، إبراهيم موسى، الحب والموت في شعر الشعراء العذريين في العصر الأموي، منشورات مكتبة عمان، 1985، ص 34- 35.

(2) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأول، ص 125.

إن ثنائية الحياة والموت شكلت بعدًا رؤيويًا قدم فيها المبدع حالة العشق في مقابل الواقع، وما بينهما من اختلافات ومفارقات، فتحول المحبوب متحكمًا بالحياة يكسبها الخصب بوصله، ويودي بها إلى الفناء والهلاك، "إن توظيف التضاد في النص الشعري يخلق لدى المتلقي حالة من التوتر المصحوب بالمتعة تدفعه إلى الكشف ليؤلف أو ليحاول خلق علاقات بين المتنافرات ويفسر مبدأ النقيض، وبالتالي يقترب من محورية النص برموزه التي أودعها الشاعر في بنيته وأراد إيصالها"[1] عبر مساحة اللغة التواصلية في مستواها الإبداعي، الذي يأبى التكشف دون مجادلة النص ومجالدته.

[1] الخلايلة، محمد، بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين، ص74.

ثانيًا: الشيب والشباب:

الشيب والشباب وجهان زمانيان، يقدم كل منهما إطلالة على فترة زمنية محددة، فالشباب زمن العطاء وتحمل المشاق، والشيب – بإشكاليته[1]– يحمل الحكمة والاتزان وحسن التبصر؛ نتيجة التجربة وتراكم الخبرات.

ويتفاعل الخبزأرزي مع الزمن تفاعلًا إيجابيًا، يؤكده ذلك الاتزان الذي يظهر بظهور الشيب المعلن عن تحول الشباب وتقدم الزمن[2]:

أعاذل حَسْبُ المرءِ بالشَّيبِ عاذلًا   وأفحَشُ جَهْلًا أنْ يُرَى الكَهْلُ جَاهلا
أعاذل قَدْ أمضيْتُ فِي اللَّهوِ والصِّبا   طويلًا فَلَمْ يُكْسبنني اللَّهو طَائلا

إن ثنائية (الشيب×الشباب /الصبا) تحمل رؤية المبدع التي يعبر فيها عن التحول الفكري الذي يعيشه في مرحلة الشيب، فلم يعد للعاذل دور في نهي الشاعر وتقديم النصح لإرشاده بخبرة الزمان المتراكمة، فالتجارب أغنته عن نصائح العاذل، ونأت به عن السماح له باللوم.

ويقدم الخبزأرزي صورتين زمانيتين متضادتين، فالشاعر عرف الجهل/اللهو في زمن الشباب، ولكنه يرد على العاذل بتعلمه واكتسابه لخبرة مهمة من تلك التجربة الزمانية، إذ لا طائل ولا مغنمة من اللهو، سوى تضييع العمر في غير فائدة تحقق، هذه الخبرة – وإن كانت إيجابية– إلا أنها تحمل فاجعة التحسر على زمن الشباب الذي

---

(1) محجوب، فاطمة، قضية الزمن في الشعر العربي الشباب والمشيب، دار المعارف، القاهرة– مصر، 1980م، ص43 وما بعدها؛ الحلحولي، محمود، الدهر من الشعر الجاهلي والإسلامي، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، عمان–الأردن، 1990، ص 113.

(2) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الرابع، ص 198.

انقضى من غير فائدة، وكان هذا التحسر محفزًا للمبدع – المعاني من الفقد الزماني / فقد الشباب– ليحقق التوازن في الزمن الجديد / زمن الشيب.

ويبرز الشاعر صورة تحسره على الزمن فيما اقترفه بحق ربه، الذي لا يغفل عن شيء، في حين كان الشاعر واقعًا تحت تأثير اللهو[1]:

أكَلْتُ ثِمارَ الدَّهر والدَّهْرُ آكِلٌ حَياتِي وأغْضَبْتُ الَّذِي لَيْسَ غَافِلا
وَمَا الوَقْتُ إلا كَالمودَّعِ إنَّمَا تَرَاهُ بِمَا فِيْهِ مِنَ الحَالِ زَائِلا

فالشاعر يقدم رؤيته للزمن الذي انقضى، فقد ظنّ أنه قاطف لثمار الدهر بملذاته ومغرياته، ولكن سرعان ما رأى الدهر يأتي على حياته، فيسلبها أساس وجودها/ الزمن، فقد تحول الشباب إلى ذكرى، ويظهر الندم الذي يرجو به غفران الذي لم يكن غافلًا في وقت غفلته وطيشه، فما الزمان إلا أوقات انقضاؤها أقرب إلى الزوال من البقاء، فتغدو الثنائيات الضدية المنبثقة عن (الشيب× الشباب) وعاء تصهر به نظرة الشاعر للحياة بماضيها وحاضرها.

ويحاول الشاعر أن يتخلص من لهو الشباب، إذ يخشى على نفسه من التصابي الذي يفضح التحول عن الشباب، ويوقع عليه وصمة عار لا تمحى فيأمر نفسه[2]:

فَدعِ التَّصابي للشَّبابِ فإنَّه وَصْمٌ عَلَى ذِي الشَّيْبِ أنْ يَتَصَابَى

فلكل مرحلة زمانية خصائصها ومتطلباتها، وفي هذا الطرح كشف عن رؤية الخبزأرزي القابلة للتطور وفق معطيات الحياة، وما يحدث فيها من تغييرات، إن هذا

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الرابع، ص 198.

(2) المصدر السابق: القسم الأول، ص 106.

الشاعر يحمل فكرًا نفسيًا متزنًا في هذا الجانب، تعبر عنه لغته المتزنة المعترفة بتقدم الزمن؛ بما تحمله من فكر جديد يتوافق والمرحلة الجديدة التي يقبل عليها ذلك الإنسان.

ولا يخلو الشيب –الذي يمثل تبدلًا في حد ذاته – من نظرة مغايرة من الآخر الذي كان يرقب مرحلة الشباب بقوتها وعنفوانها، وفي هذا الجانب يقف الشاعر مع النساء اللواتي تبدلن بتبدل الزمن، مع النساء اللواتي انتشرن في مجالس اللهو والطرب – وقد تقدم وصف ذلك–[1]:

شُبْنَ الملاحَةَ بالدَّلالِ وأشْربَتْ   بقُلوبِهِنَّ حَلاوَةُ الإدْلَالِ
وَإذا اهْتَزَزْنَ لَنَا تَهُزُّ قُلوبَنَا   هِيَفُ الخُصُور ورُجَّحُ الأكْفَالِ
يُشفى العَليلُ بأنْسِهِنَّ كَمِثْلَ مَا   تُشفى العِطَاشُ بِباردش السَّلْسَالِ

هذه الصورة تمثل مرحلة من أتى إليهن وهو شاب يخطر في قوته، أما الشيب فله وقع مضاد[2]:

فالشَّيبُ أسخَطهنَّ مِن بعدِ الرِّضَا   وَالْعُدْمُ عَلَّمَهُنَّ صَفْحَ الحَالِ
قَدْ يُستَفادُ المَالُ بَعدَ نَفادِهِ   والشَّيبُ أعْيَا حِيلَةَ الْمُحْتَالِ

فالشيب يمثل الزمن المضاد، الذي حول الشاعر عن اللذة والمتعة الماثلة في الزمن الماضي / زمن الشباب.

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثالث، ص 155.

(2) المصدر السابق: القسم الرابع، ص 198.

ثالثًا: الشاعر والمحبوب:

إن مجمل العلاقات التي تجمع الشاعر / العاشق بالمحبوب تقوم على التضاد بين موقفين، موقف العاشق الساعي للوصل، في حين يزيد المحبوب في الصد، وقد تم الوقوف عند هذه العلاقة في التضاد الشكلي، بيد أن ثمة أمرًا مثيرًا يرد عند الخبزأرزي في وصفه لحالة عشقه لغلمانه، إنها حالة مرتبطة بالزمن والهيئة، فبروز الشعر في الوجه شكّل استفزازًا للشاعر في تعامله مع المحبوب، وشكّل مثيرًا جدليًا للقارئ الذي يطالع بعدين رؤيويين في نظرة الشاعر لبروز الشعر في وجه غلامه.

فتجد الشاعر – في مواضع – يتغنى بهذا الشعر الذي يزين وجه الغلام، فلا يعده علامة زمانية تنذر بسوء قادم، وتحمل ذكرى ماضيه، بل إن الشاعر ليأخذ على غلامه الذي يتعلل (باللحية)؛ ليقطع علاقته بالعاشق، فالشاعر له وجهة نظر خاصة فيما قد يجنيه من هذا المعلم الجديد[1]:

تَعتلُّ أنَّكَ قَد كَبُرتَ عن المُنى ... أتُراكَ تكبُر يا مُنَايَ وأصغُرُ
الآنَ طِبْتَ إذْ التَحَيتَ وإنَّما ... غصنُ الفَواكِهِ حِينَ يُورِقُ يُثْمِرُ
وكأنَّ وَجهَكَ دُرَّةٌ وكأنَّما ... سَكَّ العِذارُ بِجَانِبَيهِ جَوْهَرُ
وكَأنَّهُ قَمَرُ النَّهارِ بَياضُه ... إذْ حفَّهُ لَونُ السَّماءِ الأخْضَرُ
لا تَستحِ من اللّحيةِ إنَّها ... سِترٌ لَنَا دُونَ الوُشَاةِ مُستَّرُ
أمْسَى الهَوى مِما يَليهُم مُظلمًا ... لكنَّه مِما يَلينَا مُقمِرُ
مَاذا السَّوادُ سَوادُ شَعْرٍ إنَّمَا ... هَذا كتَابٌ للفُنُون مُزَوَّرُ
فَعلامَ نُحرَمُ فِي الهَوى مَا نَرْتَجِي ... لمَّا كُفِيْنَا فِي الهَوى مَا نَحْذَرُ

---

[1] الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، ص 169.

فاللحية تحمل ميزة جمالية من الناحية المادية – تنضاف إلى جمال الغلام الذي تفنن الشاعر في وصف مفاتن غلمانه– (الآن طبت إذ التحيت) إنها مرحلة إثمار ونضج – بحسب تعبيره – وهذه اللحية على الصعيد المعنوي تقدم وقاء يقي الشاعر والمحبوب من شر الرقباء والوشاة والمنغصين:

لا تستحن من اللحية إنها لما كفينا في الهوى ما نحذر

ويعمق التضاد بين (مظلم × مقمر) في بيان ما تسمح به اللحية من إخفاء العلاقة، التي يسعى العشاق لعدم كشفها:

أمسى الهوى مما يليهم مظلما لكنه مما يلينا مقمر

فهي – وإن أخفت بعض معالم الحسن تبقى مزهرة في نظر العاشق.

ويضيف إلى ذلك[1]:

الآنَ لمَّا بَدَا فِي وَجْهِكَ الشَّعْرُ رَأَيْتُ فِيكَ الَّذِي قَدْ كُنْتُ أَنْتَظِرُ
شَبَّهت وَجْهَكَ مِن نُورٍ ومن ظُلَم بُرْجَا تَلاقَى بِهِ التِّنِّينُ والقَمَرُ

فهذا الوجه يجمع ضدين (نور × ظلم) يزيدان جماله بهاء...الخ، وما يخفى على الناس من جمال المحبوب، يبرزه الشاعر في تضاد يؤكد جمال المحبوب[2]:

يَقُولونَ قَد أَخْفَى مَحاسِنَه الشَّعْر فَهيهَاتَ هَل يَخفَى عَلى الظُّلْمَةِ البَدْرُ
كَمْ بَينَ أَرْضٍ قِفَارٍ لا نَباتَ بها وأرضٌ أَخْرَى عَلَيْها النَّبْتُ والزَّهَرُ

---

[1] الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، ص 179.

[2] المصدر السابق، ص 179. أشار المحقق – في الحاشية (8)– إلى أن البيت الثاني يخالف البيت الأول وزنًا وقافية، وقد يكون ثالثًا للبيتين السابقين. وهكذا وردت الأبيات في ديوان الخبزأرزي.

إن الشعر النابت في الزمن يمثل علامة خصب ونماء.

وفي مقابل هذه الرؤية، تأتي رؤية مضادة، موقف يشن فيه الشاعر حملة شعواء على من نبت في وجهه الشعر من الغلمان[1]:

مُتْ بالشَّعَرِ يَا غُلامُ فأضْحَى ... فَوقَ خَدَّيْكَ مُنكَرٌ وَنَكيرُ
إنْ يَكُنْ مَوضِعَ اللِّثَامِ قَليلًا ... فَهو فِي مَوْضعِ المَنَالِ كَثيرُ

فالشَّعَر يتحول إلى علامة مضادة، ألغت القيمة الجمالية التي كانت تتعاضد مع سمات الجمال في الغلام، هذا التحول في الرؤية يحمل موقفًا انتقاميًا يُذكّر فيه الشاعر المخاطب بتبدل الحال، بين الواقع الذي أصبح فيه موقع اللثم قليل بظهور (منكر ونكير) فوق خديه، وأن البذل لن يعيد إليه شيئًا من مكانته السابقة، ويؤكد الشاعر الموقف الانتقامي الذي يحمله الشَّعَر في وجه المحبوب الظالم لعشاقه[2]:

بَدا الشَّعرُ في وجْهِهِ فانتَقَم ... لِعُشاقه مِنْه لَمَّا ظَلَم
وما سَلَّطَ الله نبتَ اللِّحَى ... عَلَى المرد إلا زَوَال النِّعَمْ
تَوحَّشتِ العَينُ فِي وَجْهِهِ ... وَحَقّ لَها وَحْشَةٌ فِي الظُّلَمْ
ولَمْ يَغسلُ فِي وَجْهِهِ كالدُّخَا ... نِ إلا وَأَسْفَله كَالحِمَمْ
إذَا اسْوَدّ فَاضِلُ قِرطَاسِه ... فمَا ظَنُّه بِمَجَارِي القَلَمْ

إن ثنائية (الظلام × النور) الملازمة لجانب الرؤية الأولى؛ بما يدلل على جمال الوجه والشعر عليه، تختفي في الجانب المقابل، إذ لا تجد سوى الظلام والوحشة، إن الشعر في الوجه – هنا – دال على (زوال النعم)، زوال كل شيء كان ينعم به الغلام،

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الرابع، ص 208.

(2) مصطفى، محمد قاسم؛ طاهر، سناء محمد، شعر الخبزأرزي في المظان، ص 140.

فالتحول الزمني هو تحول في المكانة والقيمة التي كان ينعم بها بين عشاق الواقعين تحت سطوة ظلمه، إذ كان في زمانه الجميل لا يحسب حسابًا لما هو آت[1]:

مَضَتْ عَنْكَ الملاحَةُ والعَفَافُ وَأردَى غُصْنَ بَهجَتِكَ القِطَافُ

فإن الحال لا تبقى، وكذلك الحسن يتبدل ويتغير، فيجني المحبوب حصاد صنائعه التي أودت بعشاقه.

وينذر الشاعر المتصلفين من المرد بفعل الزمن الذي يبدل السمات الجمالية، ويغير فيهم تقاسيم الحسن البهية[2]:

ويكَ لا تَأمَنَنَّ صُروفَ اللَّيَالِي إنَّهَا تَتْرُكُ العَزِيزَ ذَلِيلا
فَكَأَنِّي بِحُسْنِ وَجْهِكَ قَدْ صَا حَتْ بِهِ اللِّحيةُ الرَّحِيلَ الرَّحِيلا
فَتَبَدَّلْتَ حِينَ بَدَّلْتَ بِالنُّو رِ ظَلامًا وَسَاءَ ذَاكَ بَدِيلا
فَكَأَنْ لَمْ تَكُنْ قَضِيبًا رَطِيبًا وَكَأَنْ لَمْ تَكُنْ كَثِيبًا مَهِيلا
وَعِنْدَهَا يَشْمُتُ الَّذِي لَمْ تَصِلْهُ وَيَكُونُ الَّذِي وَصَلْتَ خَلِيلا

إن هذا النص يمثل الرؤية الثائرة على اللحية بوضوح وجلاء؛ بما يقوم عليه من تضادات مثيرة تعكس رؤية المبدع بأسلوب مستفز، فالغلام/المحبوب بفعل الزمن يتحول ذليلًا بعدما كان عزيزًا، (والنور × الظلام) تحولت من ثنائية مبرزة للجمال، إلى ثنائية تكشف عن تبدل الحال الذي يلغي فيه الزمن الحاضر (اللحية) الزمن الماضي الزمن الجميل الذي كان فيه الغلام (قضيبًا رطيبًا)، وفي نهاية هذا التحذير

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثالث، ص 134.

(2) آل ياسين، محمد حسن، من المستدرك على ديوان الخبزأرزي، ص 140. الكثيب: تلة الرمل. المهيل: الذي تحرك أسفله.

يؤكد الشاعر للمخاطب أن الشماتة ستكون حاضرة من الخصوم / العشاق الذين رفض وصلهم، وقام بظلمهم، أما من كان خليلًا وموصولًا فإنه سيحفظ الزمن الماضي ولن يفرط بالحاضر:

وعندها يشمت الذي لم تصله ويكون الذي وصلت خليلا

وانطلاقًا مما ختم به الخبزأرزي يبدو سبب الاختلاف بين الرؤيتين، فالشاعر في موقفه الأول يقدم صورة الوصل في الهوى، والتي تبقى دائمة متصلة وإن غيّر الزمان في الجمال وحسن الصورة والهيئة، ويقف الشاعر بموقفه الثاني متحاملًا على المزهوين بالجمال، تلك القيمة التي لا تدوم بذاتها دوامًا متصلًا لا نهاية له، فكل شيء صائر إلى البلى، وكل حسن سيفعل به الزمن فعله، وحينها لا تنفع النادم ندامته، ولا المتحسر حسرته.

إن الثنائية الضدية على مستوى الرؤية في الأمثلة السابقة، تتجاوز علاقة الشاعر بغلمانه، لتظهر حكمة إنسانية ذات دلالة عميقة وجوهرية عبّر عنها المبدع في فكرة العشق، فالتبدل والتحول أثر يصيب كل شيء، فمن بخل في وقت يسره بما يملك سيجر عليه ذلك المنع ويلًا ووبالًا واحتقارًا، بعدما يتحول عنه ما كان يملكه.

رابعًا: الدين والمجون:

إن الحديث عن شعر المجون في شعر الخبزأرزي لا يمثل إشارة جديدة في ضوء ما تقدم، وفيما أخبر عنه مترجموه الذين أشاروا إلى اشتهاره بالتغزل وولعه بالغلمان، ولكن ثمة مفارقة لافتة مثيرة ومستفزة تضمنها شعر الرجل، ففي مقابل المجون والتهتك الذي قد يصل إلى حد يحسب تطاولًا على الدين، يظهر في شعره بعدًا دينيًا يشكل فكرًا مهمًا يصوغ فيه رؤية دينية متميزة، وحكمة تحذر الإنسان من الانجرار إلى درك الشهوات والمفاسد(1):

كَمْ شَهوةٌ مستقرةٌ فَرَحًا ... قَدْ انجَلَتْ عَنْ حُلُولِ آفاتِ
وكَمْ جَهُولٍ تَراهُ مُشْتَرِيا ... سُرورَ وقتٍ بغمٍّ أوقَاتِ
كمْ شَهواتٍ سَلَبْنَ صَاحِبَها ... ثَوبَ الدِّيَاناتِ والمروءَاتِ

فهذا الموقف المحذر من الانخراط في الشهوات والرذائل يتوافق مع إنسان عرف حقيقة الموت(2):

هُوَ المَوتُ مَخلوقٌ لَهُ الخَلْقُ أجْمَعُ ... فَليسَ لَهُ عَن أنفُسِ النَّاسِ مقلَعُ

ويحذر البشر من تصاريف الدهر التي لا تثبت على حال، ولا تعرف كبيرًا أوصغيرًا، فهي متغيرة متبدلة بسرعة غير متوقعة، تأتي على غفلة(3):

للدَّهرِ مَا بَينَ الأنَامِ وَزِيفُ ... ولِصرفِهِ بَينَ الوَرَى تَصرِيفُ
تِلكَ النَّوائِبُ وَهي مَأدَبةُ الفتَى ... والزَّاعِبي يُقيمُه التَّثْقِيفُ

---

(1) آل ياسين، محمد حسن، من المستدرك على ديوان الخبزأرزي، ص 126.

(2) مصطفى، محمد قاسم؛ طاهر، سناء محمد، شعر الخبزأرزي في المظان، ص 122.

(3) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأخير، ص 151. وزيف: سرعة. الزاعبي: الرمح.

فهذه نوائب الدهر قد لا تمنح الإنسان فرصة لإتمام مبتغاه، والذي يأمله من طول الأمد، ولا يغيب عن الشاعر – في جانب الزهد – أن يدعو الإنسان لأخذ العبرة من تصاريف الدهر ونوائبه التي تطبق على البشر، وينصح باستقبال البلاء بالصبر[1]:

أيُّهَا الإنسَانُ صَبْرًا	إنَّ بَعدَ العُسرِ يُسرا
كَمْ رَأينَا اليَومَ حُرًّا	لَمْ يَكُنْ بِالأَمْسِ حُرًّا
لازِمَ الصَّبرِ فأمسَى	مَالِكًا خَيرًا وصَبْرا
فاشْرَبْ الصَّبرَ وإنْ كَا	نَ مِنَ المُرِّ أمرا

ويؤكد قدوم اليسر بعد العسر، ويدعو – بأسلوب وعظي – إلى فعل الخير، واجتناب الشر الذي لا يفضي إلا للمفاسد[2]:

كُلُّ الأُمورِ فَميسُورٌ ومَعسُور	تَجري بِهِ قَدَمٌ تَسعى ومَقْدورُ
الخيرُ والشَّرُّ مَقرونانِ في قَرَنٍ	فَالخَيْرُ مُتَّبَعٌ والشَّرُّ مَحذُورُ

فعلى الإنسان أن يعلم أن بعد العسر يسرًا، فالصبر من عزم الأمور، وهو معين على استقبال البلاء، ومساعد على تجاوز المحن.

ويتابع فيوصي بالرضى بالمقدور، فكل أمور الإنسان في دنياه سائرة بقدر، فليس الجزع والتمرد نافعًا له، أو رادًّا لمكروه[3]:

كُنْ فِي أُمورِكَ سَاعيًا	فالشَّيءُ يقهَرُهُ القَدَرْ
لَيسَ التَّحَرُّزُ نَافعًا	ولقَلَّ مَا يُغْنِي الحَذَرْ
كُلُّ الأُمورِ إلى القَدر	فإذَا أَتَى غَشَى البَصَرْ

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأخير، ص 154– 155.

(2) المصدر السابق، ص 155.

(3) المصدر نفسه، ص156.

فلا ينفع حذر من قدر.

ويقف الخبزأرزي واعظًا محذرًا من صروف الدهر، والانخداع بزينة الدنيا البراقة المخادعة[1]:

حَسْبُ الأنامِ مِنَ العِرْفانِ مَا عَرَفُوا ... قَدْ وَقَّفَتْهُم صُروفُ الدَّهْرِ لَو وَقَفُوا
هُمْ عَاكِفُونَ عَلى الدُّنيَا وَزُخْرُفِها ... والمَوتُ فِي مَرْصَدِ الأَعْمَارِ مُعْتَكِفُ
هُمْ غَافِلُونَ وَمَا الآجالُ غافِلَةٌ ... وَمُطْمَئِنُّونَ وَالأَرْواحُ تُخْتَطَفُ
أَلْهَاهُم رَشْفُهُمْ مَاءَ المُنى ونَسُوا ... أنَّ الزَّمانَ لماءِ العُمْرِ مرتشفُ
فَمَن تعجَّلَ مَسْلُوبٌ وَمُخْتَرَمُ ... ومَنْ تَأَخَّرَ فالإيْهانُ الخَرَفُ
فَأيُّ هَذينِ مَحْسُودٌ وَمُغْتَبِطٌ ... من عَاجِلِ المَوت أو مَن ذَا لَهُ خَلَفُ

هذا النص الوعظي ينطوي على ثنائيات ضدية متعددة تشير إلى الجانب اللاهي من حياة البشر والغفلة عما يخفيه الدهر في أطواره المتقلبة، فالبشر غافلون والآجال تنتظرهم، متيقظة غير غافلة، وهم في طمأنينتهم الزائفة الراكنة إلى المنى غير المتنبهة للعمر الذي يذهب سريعًا وكأنه رشفات ماء، ويحيل الشاعر إلى جانبين متضادين في الزمان الذين يحياهما البشر، فإما عمر قصير، وإما زمان يطول:

فمن تعجل مسلوب ومخترم ... ومن تأخر فالإيهان والخرف

وهذه الثنائية الضدية الزمانية (تعجل × تأخر) تكشف عن تجربة حياتية عرفت الزمن وخبرت أفعاله المخاتلة، فمن اختطفه الموت في ربيع عمره فقد سُلب حياته ومتعته التي كان يأملها ويرجوها، ومن مُدَّ له فسحة في العمر، فإلى أين سينتهي به الأمر؟ فالشباب غير دائم، وطول البقاء قد يجر على الإنسان ما لا يتمناه أبدًا، إذ إن (الإيهان والخرف) من علامات ذلك الزمان الذي يسأم فيه البشر حياتهم، فالمتعة واللذة فانية

[1] الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأخير، ص 150.

بفناء العمر الذي لا يبقى على حال ثابتة تحمل السرور في كل مراحلها، فأي هذين محسود ومغتبط من عاجل الموت، ومن ذا له خلف، فكلا الحالتين لا تسمحان للإنسان بأن يعبّ من ملذات الدنيا الفانية.

وفي مقابل هذا الموقف الذي لا فجاجة في وصفه بالزهد والتدين، يأتي موقف ماجن متهتك، يشكل والموقف السابق تضادًا مستفزًا على مستوى رؤية المبدع، يحث القارئ على استجلاء أبعاد هذه الظاهرة المثيرة، وقبل ذلك لا بد من إشارة لما يدلل على المجون والتهتك في شعر الخبزأرزي.

ففي اعتذار للشاعر – يقدمه بين يدي أحد خلانه الذي تربطه به علاقة إخوانية – تظهر مواقف تكشف مواقف دينية يتمثلها الشاعر في نصوصه، فهو يعتذر عن إخلافه وعد اللقاء؛ لأنه كان على موعد مع حبيب يقضي معه وطرًا، فتحول عن موعده الإخواني واتبع موعد اللهو فراح يعتذر[1]:

أَخِي لا تُؤَاخِذْنِي وإنْ كَانَ لِي ذَنب ... فَليسَ عَلَى العُشَّاقِ فِي فعلِهِم عَتَبُ
وَعَدْتُكَ وَعْدًا عَاقَنِي عَنْهُ عَائِقٌ ... وَللنْاسِ أَسبابٌ لَهَا يغلِبُ القَلْبُ
لقَدْ فَاتَنِي كُلُّ المُنَى حِين فَاتَنِي ... مَشَاهدك الحسنَى وَمَنطِقُك العَذْبُ
لَئِنْ كَانَ لِي خِلٌّ عَلَيكَ مُقدَّمًا ... إِذا ذُكِرَ الخِلّانُ عِندي والصَّحَبُ
لَخَالَفْتُ تَوحِيدِي وَعِفتُ أئِمَّتِي ... وَمِلْتُ إِلَى الجِبتِ المضَّلل والنَصبِ

فلا يوجد من هو مقدم على هذا الخليل من الصحب والخلان، ويقرن هذا الكلام بموقف ديني إذا كان ذلك كذلك فقد خالف توحيده وتمادى على أئمته، بل ويخرج إلى الجبت والضلال

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأول، ص 113. وفي البيت الأخير إقواء، وأشار إلى ذلك المحقق.

والكفر، ويعلل لخليله سبب تركه لموعده كاشفًا عن قيمة الخليل الذي ما تركــه لــولا عظــيم خطير(1):

تَحيَّــرْتُ فِــي تَــركِ الحَبيــبِ وتَــرككِم ... فَفِــي تَركِــهِ لَهْــو وفِــي تَــرككِم ذَنْــبُ
وَقَــالَ فُــؤَادِي لــيسَ يعــذُركَ الإخَــا ... علــى جَفْــوةٍ إذ لــيْسَ يعــذُرك الحُــبُّ
ولمَّــا رأيــتُ القَلــبَ سَــهْلَ سَــخْطكُم ... ليَرضَى الهَوَى أيْقنْتُ أنَّ الهَــوى صَــعْبُ
ولـــمْ تَتَغالــب شَــــهوَةٌ وَمـــروَةٌ ... فَيَفتَرِقَـــا إلا ولِلـــشَّهوةِ الغُلْـــبُ
فإنْ قُلْتَ هَــلْ يَجْفَــى الــصَّديق لأمْــرَدٍ ... فــلا عَجَــبَ إذْ كَــان يعْــصَى بِــهِ الــرَّبُ

إن الشاعر يفتح أمورًا جديرة بالمناقشة والبحث، فهو باعتذاره يعقد مقارنة بين العلاقة الإخوانية والعلاقة اللاهية، ويجعل الغلبة للشهوة، دون أن يحاول تقديم العذر بشكل موارب يخفي فيه قبح الذنب، بل ويصرّح في مكاشفته بكل جرأة إذ يعلن أنه عصى الإله قبل أن يذنب في حق الخليل إذ قدّم غلامه الأمرد الذي "يعصى به الرب" على اللقاء الإخواني.

وكذلك الشاعر يرى أن العشق يوجب النجاة من النار، فالله الغفار لا يجمع على العاشق نارين (نار جهنم، ونار العشق) التي كابدها العاشق في حياته(2):

أسْـــــــتَغفِرُ اللهَ إنَّ اللهَ غَفَّـــــــار ... ومَـــا علـــى عَاشِـــقٍ إثْـــم ولا عَـــارُ
بالنَّـــارِ خَـــوَّفَني قَـــومٌ فقلـــتُ لَهُـــم ... النَّـــارُ تَـــرحَمُ مَـــن فِـــي قَلبِـــه النَّـــارُ
مَـــا ضَـــاعَف اللهُ للعُـــشَّاقِ مِحنَـــتَهُم ... إلا ولَـــــيْسَ علـــــى العُـــشَّاقِ أوزَارُ
لـــولا الحَيـــاءُ مِـــنَ العـــذَّالِ يَـــسترنَا ... إذنْ تهتَّـــــكَ للعُـــــشَّاقِ أسْـــــتارُ
وَمـــن بَلائـــيَ أنِّـــي عَاشِـــقٌ لَكُـــم ... عَبْـــد وَحَـــوليَ كُـــلُّ النَّـــاسِ أحـــرَارُ

فلا إثم ولا وزر يلحق بالعاشقين، ويعني ذلك أن كل ما يفعلونه مبــاح جــائز، بــل تجــد أن الخوف من الله الذي يلزم العبد في حياته مما يجعلــه يراقــب أعمالــه وأفعالــه يغيــب عــن

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأول، ص 113-115.
(2) المصدر السابق: القسم الأخير، ص 153.

الخبزأرزي، ويظهر مكانه الحياء من العذال، أي الخوف من الناس بدلًا من خوف الإله:

لولا الحياء من العذال يسترنا ... إذن تهتك للعشاق أستار

فالذي يحجب فعله وينقله إلى الخفاء خشيته من اللائمين الذين تتحول ألسنتهم سياطًا لا ترحم.

ويعلل إباحته للمعصية بحسن غلامه الذي في حضرته تطيب المعاصي، ويهون الذنب[1]:

فِي هَوى مِثْلِ ذَا تَطيبُ المَعَاصِي ... يَومُ وَصلٍ بِألفِ يَومِ قَصَاصِ
غصتُ فِي لُجَّةِ الهَوى حِينَ أَبْصَرْ ... تُ حَبيبِي كَدرَّةِ الغَوَّاصِ
حسن ذَاكَ القَوامِ قَامَ بِعُذْرِ ... لِنُفوس عَلَى هَواهُ حِرَاصِ

ويعود يربط بين الدين والهوى، جاعلًا الغلبة للهوى "يوم وصل بألف يوم قصاص"، مع علمه بارتكابه ما يوجب القصاص والعقاب، إلا أنه يقدم العذر في حسن قوام المحبوب الذي لا يستطيع أن يفلت من أسر هواه.

وفي مقطوعة يصف لقاء غراميًا جمعه بغلام وجهه مصباح، يقضي معه وقتًا لا يتورع في إخفاء ما فعله[2]:

يَا لَيلُ دُم لَنا أُريدُ صَبَاحًا ... حَسبِي بِوجْهِ مُعَانِقِي مِصْبَاحَا
لَو كَانَ فِي حرمِ الإلَهِ عِناقُنا ... ولِثَامُنَا مَا كَانَ ذَاكَ جُنَاحَا
لَو شَاءَ رَبِّي أَنْ يَعفَّ عِبَادُه ... مَا كَانَ يَخْلُقُ فِي الأَنَامِ مِلاحَا

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأخير، ص 146.
(2) المصدر السابق: القسم الأول، ص 119.

فهذه الإباحة أو الفتوى الخاصة –إن جاز التعبير– محاولة في إظفاء ثوب الصحة على أفعاله، وهو الذي قرر في موضع سابق أن مثل هذه الأفعال فيها معصية الإله، وهنا يذكر تعليلًا لفتواه؛ بأن العفة لا تكون مع وجود الملاح، متجاهلًا ما وضع الله لخلقه من فتنة يمتحنون بها، فقد نظر للمسألة من جانب شخصي لا ديني يعتمد على موقف سليم، وتجد الشاعر يربط ربطًا غريبًا بين الحب والدين، إذ يستغفر الله إن نظرت عينه بشهوة لغير المحبوب، ثم يعود مستغفرًا من المحبوب خشية أن تلبسه تهمة الخيانة(1):

أستغفرُ اللهَ وَأستغفرُ الـ ... محبوبَ من ذنبين في ذَنبِ
إنْ نَظَرَتْ عَيني إلى غَيْرِه ... بشهْوَةٍ هَمَّ بِهَا قَلبي
فَقد عَصيْتُ اللهَ في نَظرَتي ... وخُنْتُ مَن أهوَى بِلا عتبِ
فَعائِذٌ بِاللهِ مِن نَظْرةٍ ... فِيهَا فَسَادُ الدِّينِ والحُبِّ

فهو يعقد مقارنة بين الإخلاص في الدين والإخلاص في الحب، وذلك يقوده لرفض أي فعل يفسد الدين ويفسد الحب، فهما عنده متساويان، فالعشق ليس مباحًا حسب، بل إنه من وجهة نظر الخبزأرزي يقود إلى الغفران التام من كل الأوزار لمكابدة العشاق في الدنيا لظى العشق، وكأنه يقدم صك مغفرة للعشاق!.

وإذا ما تملكه العشق فإنه لا يسيطر على فكره حتى وإن انصرف لأداء العبادة، فهو مشغول البال(2):

ألفتُ هَواكَ حَتّى صِرْتُ أهذي ... بِذِكرِكَ في الرُّكوعِ وَفي السُّجود

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأول، ص 110.

(2) آل ياسين، محمد حسن، من المستدرك على ديوان الخبزأرزي، ص 129.

ولا يقف مجونه عند زمان محدد، مهما بلغت حرمته، فتراه يجمع في شهر الصيام بين فعلين متناقضين[1]:

أَرى لِيَ فِي شَهْرِ الصِّيامِ إِذَا أَتَى ... لَيَالِيَ عَيَّارٍ وَأَيَّامَ عَابِدِ

فهو يصرف ليله للملذات، ويجعل يومه في العبادة، محاولًا بذلك أن يقيم توازنًا بين غاياته الدينية والدنيوية، ولكنه يعلي من اتباعه لشهوته فيبيحها إذ يربط بينها وبين العبادة دون تورع أو خوف، ولم أجد في شعر الخبزأرزي كله ما يمثل مجونه وتماديه مثل قوله[2]:

لَقَدْ رَكَزَ الشَّيْطَانُ بَنْدَ جُيُوشِهِ ... ببنْدِي فَكُلُّ الجَيشِ يَأْوِي إِلى بَنْدِي
فَلَو وُلِدَ المَولُودُ بِالصِّينِ فَارِهًا ... أَتتني بِهِ الأَخْبَارُ رَكْضًا عَلَى البَرْدِ
يَزِيدُ مُجونِي عِنْدَ عِشْقِي كَمِثْلِ مَا ... تَزِيدُ بِوَهَجِ الجَمْرِ رَائِحَةُ النَّدِ
صَلابَةُ وَجْهِي فِي الهَوَى لَو تَمَثَّلَتْ ... بِأَيَّامِ ذِي القَرنينِ أَغْنَتْ عَنِ السَّدِّ
إِذَا جَمَحَتْ خَيلُ الهَوى لِلَذاذَتِي ... فَأَلفُ عَنَانٍ لا يطِيقُ بِهَا رَدِّي
ولَمْ يَنْتَفِعْ بِي غيرُ إِبْلِيسَ وَحْدَهُ ... وإِنْ مُتُّ لَمْ يَظْهَرْ عَلَى غَيرِهِ فَقْدِي
وَكُنْتُ فَتًى مِنْ جُنْدِ إِبليسَ فَارتَقى ... بِيَ الأمرُ حَتَّى صَارَ إِبلِيسُ مِنْ جُنْدِي
فَلو مَاتَ قَبلِي كُنْتُ أُحْسِنُ مِثْلَهُ ... صَنَائِعَ فُسْقٍ لَيسَ يُحسِنُها بَعدِي

فالفسق والمجون الذي ينشره إبليس إغواء لعباد الله، يقود الشاعر لواء تلك المعاصي، فهو الذي كان جنديًّا عند إبليس، فغدا به الأمر قائدًا يتعلم إبليس منه، حتى إن الشيطان ليحزن على موته فهو الذي يملك أدوات فسق لا يحسنها إبليس نفسه، ومن مشهد الموت الذي لا يظهر فيه سوى الشيطان مفتقدًا لموت الشاعر، يستشف الباحث غربة

---

(1) آل ياسين، محمد حسن، من المستدرك على ديوان الخبزأرزي، ص128.

(2) الخبزأرزي ديوان الخبزأرزي: القسم الأول، ص 132.

المبدع في مجتمعه الذي لا يحتفي به، فاختار لنفسه مسرحًا يجدد فاعليته عليه بالتقائه مع قوة غيبية سلبية، قد تحمل دلالة على واقعه السلبي.

إن هذين الموقفين – التدين والزهد في مقابل المجون والتهتك- المتضادين تضادًا مثيرًا، ومقلقًا، يجدر أن يتوقف عندهما القارئ المتفحص المدقق، الذي لم يعد "مجرد مستوعب للنص ومستهلك لمعناه، وإنما أصبح... طاقة أو قوة موجهة بانية للمعنى"[1].

والباحث لا يملك – بداية – بين يديه ما قد يدعم الرأي القائل إن المجون فترة زمانية سابقة على فترة الزهد، التي يعود فيها الإنسان لربه بعد أن خبر الدنيا بتجربة واسعة، فيعلم في نهاية المطاف أن لا طائل من الاستمرار في المعاصي، ولا بد من رجوع وتوبة، هذا الرأي – وإن كان- فإن الباحث غير متيقن من العمر الذي عاشه الشاعر.

وثمة ما قد يعبر إليه من هذه الثنائية الضدية في الرؤية، ومن ذلك ما هو في المجتمع من مجون وفجور انتشر في العصر العباسي انتشارًا مريبًا.. حتى إن بعض بلاطات سادة القوم تحولت مسرحًا لفعليات المجون والترف مع ادعاء بالتمسك بالدين، وفي مقابل ذلك فئات اجتماعية كادحة لم يلتفت إليها، فجاء "إلغاء قيم المجتمع والتمرد على قيمه بحث عن عالم يحقق السعادة وتعويض عن واقع عجز عن تقديم السعادة"[2]، تمرد على قيم المجتمع التي يراها المبدع باطلة من الناحية التطبيقية فتحفظ لكل فرد

---

[1] القعود، عبد الرحمن محمد، **الإبهام في شعر الحداثة: العوامل والمظاهر وآليات التأويل**، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، ع 279، مارس، 2002، ص 352.

[2] عيسى، حكمت؛ حيدر، محسن محمد، شعر المجون في القرن الثاني الهجري بين الإبداع والزندقة والشعوبية، **مجلة جامعة تشرين السورية للبحوث والدراسات العلمية** – سلسلة الآداب العلوم الإنسانية، م 32، ع1، 2010، ص 224.

كرامته بغض النظر عن مكانته الاجتماعية، " فالشاعر الماجن... يعيش إحساسًا دائمًا بالغربة نتيجة هذا الواقع الذي يعيش فيه، وهذا الإحساس يبدو كأنه نتيجة الشعور بالضعف والعجز عن امتلاك القوة أو القدرة لتغيير أي شيء، وفي أي مجال في ظل النظام السياسي الاجتماعي القائم آنذاك، والشعر من أفضل الأمور التي تخلق للشاعر إحساسًا بالقدرة على مواجهة الواقع وتجاوزه وتخطيه"[1]، وشعر المجون في شعر الخبزأرزي -في رأيي – يتفق مع هذه المقاربة، إذ إن الفقر وقلة المال الذي عايشه الشاعر، وعدم حصوله على ما كان يصبو إليه من عطايا[2] قاده إلى هذا التمرد في الفن، "بدافع التشفي من المجتمع الذي ظلمه وغمطه حقه"[3]. وقد عدّ عز الدين إسماعيل المجون والزهد وجهين لعملة واحدة[4]، فكل منهما "كان يحمل إلى المجتمع القدر نفسه من الأضرار النفسية والعملية التي كان يحملها الآخر، فإن قلنا إن أضرار المجون كانت تتمثل في إشاعة الانحلال والتبذل والاستخفاف بالقيم فإن دعوة الزهد كانت تشيع في المجتمع جوًا من الكآبة القاتلة... وتحمل الإنسان على التواكل والاستسلام... إن تفشي أحد هذين التيارين يستدعي الآخر بالضرورة، وبنفس الدرجة"[5]، إن هذه النظرة تقدم الدين والمجون من وجهة نظر لا يهمها أن تنفي عن الشاعر ممارسة المجون، أو إثبات ارتكابه له.

---

(1) عيسى، حكمت؛ حيدر، محسن محمد، شعر المجون في القرن الثاني الهجري بين الإبداع والزندقة والشعوبية ، ص211.

(2) راجع في ذلك ص 68-69، من هذه الدراسة. فالشاعر يتبرم بمنع العطايا المحددة له.

(3) عبد العزيز، عتيق، **الأدب العربي في الأندلس**، ص 256.

(4) انظر، إسماعيل، عز الدين، **في الشعر العباسي الرؤية والفن**، المكتبة الأكاديمية، القاهرة – مصر، ط1، 1994م، ص 274.

(5) المرجع السابق، **في الشعر العباسي الرؤية والفن**، ص298.

الفصل الرابع

بناء الصورة الفنية في شعر الخبزأرزي

تكتسب الصورة الفنية أهمية كبيرة من حركتها الديناميكية بين عناصر العملية الإبداعية (المبدع – النص – القارئ)؛ بما لها من قدرة على نقل المصوَّر بأسلوب يتجاوز أثر الكلمة اللفظي في الوسيط اللغوي إلى التأثير التصويري المرتبط بحواس المتلقي، إنها فكر عميق وذوق رفيع يخرجه المبدع في قالب لغوي محملًا برؤيته مصبوغًا بالخيال، تمنح النص فضاء شعريًا وعمقًا فنيًا، يملأ بتوترات متفاوتة بحسب بعد الصورة أو قربها مما هو مألوف متوقع، وتقدم إثارة للقارئ؛ بما تخلّفه من صدمات تمنحه مفاتيح للتأويل، تسمح له بالعبور إلى دواخل النص والمبدع.

وللصورة دور في تجلية النص والكشف عن رؤية الناص، فهي" أصدق تعبير عما يجول في النفس من خواطر وأحاسيس، وأدق وسيلة تنقل ما فيها إلى الغير بأمانة وقوة، وأجود موصل إلى الآخرين في سرعة الإحساس بها وتجاوب المشاعر لها"[1]؛ بما تقوم عليه من بعد تخيلي" فالصورة الفنية تتألف في الغالب من حدين أساسيين: أحدهما حاضر ماثل أمام الشاعر يريد وصفه، وثانيهما مختزن في الداخل يماثله أو يضاده[2]"، كل هذا ينسجه الخيال" الذي يفترض في الصور مواقع أجزائها، ويضم الفكرة إلى أختها، والخاطرة إلى جاراتها، وتلتقي الأجزاء على ما بينها من بعد وتناقض، ويظهر الشكل إلى الشكل، والنظير إلى النظير، ليتم التجانس بين الكلمات

---

(1) صبح، علي علي، **البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر**، المكتبة الأزهري للتراث، مصر، 1996، ص 33.

(2) الرباعي، عبد القادر، **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، نشر بدعم من جامعة اليرموك، إربد – الأردن، ط1، 1980، ص 29.

والعبارات والأوزان في ذاتها، وبينها وبين معانيها، ليؤلف من ذلك خيالًا ابتكاريًّا يبتكر صورًا جديدة[1]".

وثمة إرهاصات قديمة للصورة، تردُ إلى أفلاطون، حيث يمثل حديثه عن المحاكاة جانبًا قد يدلل عليها[2]، و-كذلك- حديث أرسطو عن الاستعارة[3]، ولا يعني ذلك أن حضور الصورة في الفكر القديم مماثل أو موافق لما هي عليه عند المحدثين، وظيفة، ومفهومًا.

ويرى علي البطل أن لفظة الصورة تسربت إلى العرب من اليونان، إذ "سقطت كلمة الصورة -بمعناها الفلسفي- إلى العرب مع الفلسفة اليونانية"[4]، وفي الموروث النقدي العربي تظهر الصورة في ثنائية اللفظ والمعنى بأشكالها الجدلية، فقد " طغى اهتمام النقاد القدامى باللفظ والمعنى، وضرورة توافقهما منطقيًا على الصورة وأبعادها

---

(1) صبح، علي علي، **البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر**، ص 126.

(2) انظر، أفلاطون، **الجمهورية: المدينة الفاضلة**، ترجمة عيسى حسن، منشورات وزارة الثقافة، مطبعة السفير، عمان- الأردن، 2011، ص441 وما بعدها، الكتاب العاشر من الجمهورية "المحاكاة في الشعر والفن"؛ وانظر، هلال، محمد غنيمي، **النقد الأدبي الحديث**، دار العودة، بيروت-لبنان، ط1، 1982، ص32 ومابعدها؛ وتجدر الإشارة إلى تبرم أفلاطون بالشعر والبلاغة، انظر -حول ذلك-، الولي، محمد، **الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية**، دار الأمان، الرباط -المغرب، ط1، 2005، ص 347-352.

(3) انظر، أرسطو، **في الشعر**، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية شكري عياد، المركز القومي للترجمة، القاهرة – مصر،2012م، ص93 ومابعدها؛ -حول بلاغة أرسطو-، الولي، محمد، **الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية**، ص352-354.

(4) البطل، علي، **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري:: دراسة في أصولها وتطورها**، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1981، ص15. واعترض كامل حسن البصير على رأي علي البطل، وحاول أن يثبت أن الصورة عند العرب نابعة من فكرهم، انظر- ذلك-، البصير، كامل حسن، **بناء الصورة الفنية في البيان العربي موازنة وتطبيق**، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد- العراق، 1987، ص 202-225.

الفنية أو الجمالية في الشعر. أما الإشارات البسيطة التي نجدها عند بعض أولئك النقاد أمثال الجاحظ والرماني والباقلاني وعبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني، فإنها لم تنفصل عندهم كثيرًا عن معنى الشكل الأدبي العام، كما أنهم ظلوا محافظين على ارتباطها الوثيق بالصيغة الشكلية ذات الصلة الوثيقة بالعقل والمنطق والحقيقة أو الواقع"[1].

وللجاحظ الريادة في مجال الصورة حيث يعد "صاحب أول قول نقدي يعتد به في هذا المجال[2]" في النقد العربي القديم، حيث يقول: " المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، والمدني وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[3]، وقول الجاحظ (فإنما الشعر صناعة وجنس من التصوير)، يدل "دلالة واضحة على أنه سبيل الكلام الشعري يتجلى في فن الشعر المصنوع، والمنسوج الذي يتجنس بالتصوير المغلّف بالإيحاء الذي يتشكل منه من ناحية، وتدل – كذلك – على أن الجاحظ نظر لمصطلح التصوير

---

[1] الرباعي، عبد القادر، **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، ص 15. وانظر عن الصورة عند القدماء، عبد الرحمن، نصرت، **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث**، ص 12- 18؛ البصير، كامل حسن، **بناء الصورة الفنية في البيان العربي موازنة وتطبيق**، ص 12 – 52: وقد تناول الباحث الموضوع باستفاضة واسعة.

[2] الرباعي، عبد القادر، **الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق**، مكتبة الكتاني، إربد- الأردن، ط2، 1995، ص 35. وتناول الصورة ونظرية الشعر في التصور القديم -في الدراسة نفسها- ص15-65، وأفرد فيها -أيضًا- جزءًا خصصه للصورة ونظرية الشعر في التصور الجديد، ص 69- 106؛ وانظر عن الصورة عند الغرب، عوض، ريتا، **بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى امرئ القيس**، دار الآداب، بيروت – لبنان، ط1، 1992، ص 39- 64.

[3] الجاحظ، **الحيوان**، تحقيق عبد السلام هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط 2، 1965، ج3، ص 131 – 132.

كمفهوم من خلال مسألة اللفظ والمعنى، والعلاقة الحميمية بينهما دون تفضيل اللفظ على المعنى والعكس"[1]، ويمنح الجاحظ – بإدخال الصناعة في التكوين الشعري – القدرة الفكرية خصيصة ابتكار التصوير، فيُعمل المبدع قدراته في تلك العملية، التي يسعى من خلالها للتأثير في القارئ، فهو لا يقدم إليه مصادمات لفظية دون إعمال العقل وشحذ الفكر.

وجاء عبد القاهر الجرجاني متابعًا طريق الجاحظ، فأعطى إيحائية المعنى دورًا مهمًا في تشكيل نظم الصورة بأسلوب تمثيلي، حيث يقول " واعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه في عقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان يتبين إنسان من إنسان، وفرس من فرس، بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك، وكذلك الأمر في المصنوعات فكان تبين خاتم من خاتم، وسوار من سوار بذلك، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا، غيرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك[2]"، ويشير إلى عدم ابتكاره لمفهوم الصورة مستشهدًا بالجاحظ: "وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئًا

---

[1] الدخيل، محمد ماجد، مفهوم الصورة الفنية وأنماطها في ضوء الموروث العربي الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني، مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر: ثقافة الصورة في الأدب والنقد، جامعة فيلادلفيا-كلية الآداب، جرش-الأردن،2011م، نشر جامعة فيلادلفيا، ص 15.

[2] الجرجاني(471هـ أو 474هـ)، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، مطبعة المدني المؤسسة السعودية بمصر، القاهرة، دار المدني بجدة، ط3، 1992، ص 508.

نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ: وإنما الشعر صناعة وضرب وجنس من التصوير[1]".

وفي الرأي السابق تبرز لفظة الصورة مطوَّرة عن اختيار الجاحظ التصوير[2]، ويرى الباحث أن الجرجاني قد أعلى من دور العقل في تشكيل الصورة وفهمها، خاصة إذا حمل المعنى فرقًا عن المتوقع في العقل، فإذا "وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقًا، غيرنا عن ذلك... بأن قلنا للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك"، وفي ذلك إشارة يحمّلها المبدع نصه تحفز القارئ للاستجابة لها، "فقد اتخذ مصطلح الصورة في منهج عبد القاهر الجرجاني أبعادًا جديدة لم يبلغها عند غيره ممن سبقه من النقاد العرب، فوسع دلالاته، حتى يبدو كأنه يعد الصورة تحديدًا للشعر وتعريفًا له"[3].

ويُخلَص إلى أن النقد العربي القديم لامس مفهوم الصورة، وكانت له إضاءات مشرقة، كما هو عند الجاحظ والجرجاني، " فرآها الجاحظ في الشكل والمضمون دون انفصال بينهما، وتبعه عبد القاهر الجرجاني في هذه النظرة أولا، ورآها -كذلك- الجرجاني المميزة عن الشيء أو المعرفة، وقد تعني في معارف البلاغيين في التشبيه والتمثيل والاستعارة والكناية والمجاز[4]"، وبرأي عبد القادر الرباعي، فإن النقد العربي

---

(1) الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 508.

(2) انظر، الدخيل، محمد ماجد، مفهوم الصورة الفنية وأنماطها في ضوء الموروث العربي، ص 17.

(3) عوض، ريتا، بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ص 71.

(4) الدخيل – أيضًا، عوض، ريتا، بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ص 71- 88: حيث تناولت الباحثة جوانب الصورة عند الجرجاني.

"اهتم بوسائلها الفنية وأشكالها البلاغية[1]"، بيد أن مفهوم الصورة لم يحظ بتقعيد واسع يرافق الوسائل البلاغية المشار إليها.

وينظر إلى الصورة الفنية في النقد الحديث نظرة تختلف "عن نظرة القديم، بل نستطيع أن نقول: إن النقد الحديث يكاد يتجاهل كل مباحث البلاغة العربية ومقاييسها، ويعتمد في تقسيمه للعمل الأدبي على مقاييس وموازين جديدة، تقوم على أسس نفسية غالبًا"[2]، كالصورة البصرية، أو السمعية، أو الشمية، أو الذوقية، أو اللمسية[3]، فالصورة تقدم تمثيلًا "لجميع أنواع التجارب الحسية من صوتية وبصرية تشمل اللون والشكل والذوقوالشم واللمس... كما تشمل الحركة"[4]، وتغدو الصورة رمزًا إذا ألحّ عليها المبدع[5]، ويرى الباحث أن النظرة الحديثة للصورة لم تنسلخ عن أشكال البلاغة العربية انسلاخًا تامًا، بل بقيت حاضرة في شكلها الأساسي، وكان التجديد المهم في محاولة الإفادة من هذه الوسائل في تأويل النص، وبيان دورها في حمل رؤية المبدع، وما تسهم به من إثارة القارئ، والمعوّل على القراءة لا يكون على التسمية الحديثة حسب، بل يرتبط بمحاولة القارئ في تأويل النص، وقد اختار الباحث التشبيه، والاستعارة، والكناية، ميدانًا لاستكناه أبعاد الصورة في هذا الفصل.

---

(1) الرباعي، عبد القادر، **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، ص 15.

(2) نافع، عبد الفتاح، **الصورة في شعر بشار بن برد**، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان – الأردن،1983م، ص77.

(3) انظر، عبد الرحمن، نصرت، **في النقد الحديث: دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية**، مكتبة الأقصى، عمان– الأردن، ط1، 1979م، ص66-70.

(4) فضل، صلاح، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، بغداد – العراق، ط3، 1987م، ص467.

(5) انظر، ويليك، رينيه؛ وارين، أوستن، **نظرية الأدب**، ترجمة محي الدين صبحي ومراجعة بسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان،1987م، ص196-197.

وفي شعر الخبزأرزي تظهر الصورة الفنية مشكلة مساحة مهمة نابعة من فكر تعلق بالطبيعة وعناصرها، والحياة اليومية بمكوناتها، فالقيمة " الكبرى للصورة الشعرية في أنها تعمل على تنظيم التجربة الإنسانية الشاملة للكشف عن المعنى الأعمق للحياة والوجود"[1]، والعبور إلى دواخل الذات المبدعة التي يسعى الباحث للولوج إليها.

(1) الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص21.

المبحث الأول

التشبيه

يلتقي المعنى اللغوي للتشبيه: المثل والمماثلة[1]، مع المعنى الاصطلاحي: "صورة تقوم على تمثيل شيء (حسي أو مجرد) بشيء آخر (حسي أو مجرد) لاشتراكهما في صفة (حسية أو مجردة) أو أكثر[2]"، والتماثل لا يعني المشاكلة التامة المتوافقة بكل جوانبها، فمنطقيًا إذا تشابه شيئان في كل جوانبهما، وخصائصهما، فهما واحد، بل إن جمالية التشبيه تكمن في ربط شيئين بينهما تنافر كبير بالكشف عن وجه شبه غريب.

إن مفهوم المماثلة يلج إلى الغاية المقصودة من التشبيه، والتي تتطلب توافر أجزاء مشتركة بين طرفي التشبيه الرئيسين (المشبه والمشبه به)، ويفصح عن ذلك وجه الشبه ملفوظًا أو ملحوظًا، والتشبيه ركن مهم يبرز القيمة للتصوير الفني الذي يعمد إليه المبدع، "وتعد الصورة التشبيهية أهم الأشكال البلاغية وأكثرها استعمالًا"[3].

ويرسم الشاعر صورة محبوبه المتفوقة بتشبيهه بالبدر[4]:

هو البدْرُ إلّا أنَّ فيه بدائعًا   مِنَ الحسْنِ ليسَتْ في هِلالٍ وَلا بَدْرِ

وَيَنْظُر في وَجْهِ القَبيحِ بِوَجْهِهِ   فَيكْشِفُ حسنًا باقيًا آخِرَ الدَّهْرِ

---

[1] انظر، ابن منظور، لسان العرب، مادة (شبه).

[2] أبو العدوس، يوسف، التشبيه والاستعارة: منظور مستأنف، دار المسيرة، ط1، 2007، ص15.

[3] اليافي، نعيم، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث: دراسة، صفحات للدراسات والنشر، الإصدار الأول، 2008، ص44.

[4] الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، ص 170- 171.

وصورة الحبيب مشابهة للبدر، غير أن البدر في هذه الصورة لا يؤدي وظيفة مشابهة حقيقية، وإنما يتعدى حسن الحبيب حسن البدر – النموذج الطبيعي – في بدائع ومحاسن لا تكون في البدر في أبهى صورتيه البدر الكامل في الحسن، والهلال بديع المنظر، فالتصوير يتجاوز حد المشابهة السطحية التلقائية المباشرة؛ ليصل إلى إسباغ سمة التفوق الجمالي على المحبوب، فيكون بذلك جماله جمالًا نموذجيًا.

وتتعمق الصورة باستحضار – نقيض الجمال× القبح، ففي حضرة المحبوب يتحول القبح جمالًا؛ بما يستمده من حسن هيئة المحبوب، ويؤكد المبدع القيمة الجمالية لمن يمنحه صفة التأثير بالجمال، فالوجه القبيح بمقابلته لوجه المحبوب ينفذ إليه جمالًا يبقى بقاء الدهر، بصورة تشبيهية مثيرة، "إن الشاعر يفكر بالصور، والتعبير بالصورة هو لغة الشاعر التلقائية التي لا يتعلمها"[1]، فالنص يعبر عن فكرة خلود جمال المعشوق في رؤية الشاعر التي لا تراه إلا جميلًا.

وأوصاف المحبوب تستمد صورتها من الخمر الممزوجة بماء الندى فتصبغ وجنته بالحسن[2]:

وَشَادِنٍ مُخْتَصَرِ الْخَصْرِ ... مكحَّلَ الأَجْفَانِ بالسِّحْرِ
كأنَّ مَاءَ الحُسْنِ في خَدِّهِ ... مَاءُ النَّدى يُمْزَجُ بالخمْرِ
وَقُبْلَةٌ مِنْهُ عَلَى غَفْلَةٍ ... زِيَادَةٌ في مُدَّةِ العُمْرِ
لاحَظْنَنِي بالوعْدِ أجْفانُهُ ... فصدَّق الظَّنَّ بِهِ فكْرِي

---

(1) عبد الله، محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة–مصر، 1981م، ص 43.

(2) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، ص 178.

إن صورة ذلك الغلام ترسم في هذا النص بوصف حسي تفصيلي، فالخصر دقيق، والعيون أجفانها كحيلات، ويدلل على النفاذ إلى الأوصاف الحسية صورة الخمر التي يشبه بها الشاعر خد الحبيب الذي يعادل حسن خده لذة الخمر الممزوجة بماء الندى بصفائه، وخلوه من الشوائب، فالصورة الفنية تحمل إطلالة على الحالة النفسية المتمثلة في هذا النص بالبحث عن المتعة الحسية التي يكشفها البيت الثالث:

وَقُبْلَة مِنْهُ عَلَى غَفْلَةٍ ... زِيَادَة فِي مُدَّةِ الْعُمرِ

إن الدافع وراء البحث عن شهوانية العلاقة تقدمه الصورة الفنية بتشبيهها المحبوب ببعد يقتنصه من أثر فعل الخمر المذهبة للعقل، وذلك أثر حسن محبوبه، يذهب عقل العاشق، ويشغل فؤاده، فينطلق محاولًا تخفيف نار العشق باستراق المتعة، التي حُرم من تحقيقها.

ومن بدائع تصويراته للمحبوب[1]:

لا تَسْأَلَنِّي وسَلْ جفنيك عن خَبَري ... فَقَدْ ضعفتُ عن الشَّكوى كما ضَعُفا
وكيف أُنبيك عَنْ جِسْمِي وَدِقَّتِهِ ... وَأَنْتَ تُهْدِي لَهُ مِنْ قَدِّكَ الْقَصَفا
أَرَى هَوَايَ جَلِيلًا فِي لَطَافَتِهِ ... كَمِثْلِ جِسْمِكَ فِيمَا جَلَّ أو لَطُفا
جِسْمٌ تَنَاهَتْ بِهِ أَشْكَالُ صَنْعَتِهِ ... فَقَدْ تَفَاوَتَ فِيهِ وَصْفُ مَنْ وَصَفا
تَفَرَّقَ الْحُسْنُ فِي تَأْلِيفِهِ فِرَقًا ... فَصَارَ مُفْتَرِقًا بِالْحُسْنِ مُؤْتَلِفا
مُقَسَّمًا قِسَمًا قَدْ لَانَ ثُمَّ دَنَا ... بَلْ دقَّ ثُمَّ عَلَا بَلْ رَقَّ ثُمَّ صَفا

---
(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، ص 206- 207.

إِذَا تَهَــادَى رَأَيْــتَ الْمَــوْجَ مُـضْطَرِبًا   وإِنْ تثنَّـــى رَأَيْــتَ الْغُــصْنَ مُنْعَطِفــا

غُــصْنٌ إِذَا اهتــزَّ تَهْتــزُّ القلــوبُ لــه   ممَّـــا يلــين فَلَــولا لِينــهُ انْقَــصَفَا

يُثْنِيــه لِـــيْنٌ وتَعْــدِيلٌ بَــل يُقَوِّمــه   فَحِــيْنَ يَمْــشِي يُحَــاكِي الَّــلامَ والْأَلِفــا

في هذا النص بناء صوري متناسق يقدم الشاعر فيه لوحــة فنيــة تحمــل مــا يــدور في خلده، وتكشف عن الـدواخل الذاتيــة المختزنــة، فالمبــدع يعقــد فــي بدايــة التــصوير مقارنة بين حالين: حال العاشق الضعيف في شكواه والهزيــل فــي جــسمه، وحــال أخــرى تغذي سابقتها ظاهريًا بالضعف، ولكنها تشف عــن ســمات جماليــة فــي المحبــوب بعكــس الصفات السلبية في العاشق، فضعف الجفنين أضــعفا شــكوى العاشــق، ودقــة القــدّ عــادت على جسم العاشق هزلًا ونحولًا، وكذلك الهوى استمدّ لطافتــه مــن لطــف المحبــوب، فهــذه الصور المتقابلة تكشف عن تأثر العاشق بــصفات المحبــوب، فكــل مــا يعتــرض العاشــق يمتد بسبب إلى المحبوب.

ومن هذا الحسن كانت بلية العاشق؛ فهو يقــف علــى وصــف حسن لا يحــيط بــه وصف جامع مانع؛ لما فيه مــن بــدائع تجعــل الأوصــاف تتفــاوت، لا تفــي بهــا عبــارة واحدة، فالحسن فيه مقسم متفرق، فكل ما فيــه يحمــل صــفة جماليــة مــستقلة، إلا أن حــد الحسن لا يقف عند هذا حسب، بل يتآلف ويتناسق حسنه، حاملًا شــكلًا لطيفًــا، كأنــه المــوج في حركته والغصن في تثنيه.

ولا ينفصل المبدع عن واقعه، ومعطيات حياته، ومكونات ثقافتــه، التــي تنفــذ إلــى البناء الفني المشكل لنصه، "فالعلاقة قويــة بــين الموقــف الفنــي والعملــي، وهــذا يفــسر

العلاقة بين التشكيل البلاغي وقيمته النفسية والاجتماعية والحضارية"[1]، إذ يشبه استقامة الموصوف بعناصر من ثقافته، يخبرها المتعاملون بالكتابة، مشبهًا استقامته باستقامة اللام والألف، فالمحاسن المجتمعة في هذا الموصوف تكشف عن قوام جميل متناسق، يسهم في بيان صورة الحسن المتكاملة في الشكل والقوام، التي تكشف عن جمال نموذج.

ويسبغ المبدع على المحبوب صورة من صور القداسة، باستحضار صورة موسى في الطور[2]:

كَمْ عَاشِقٍ بِفَنَاءِ عَرَصَةِ دَارِهِ　　كَرُكُوعِ مُوسَى فِي فِنَاءِ الطُّورِ

فَإِذَا بَدَا بِلِوَائِهِ فَكَأَنَّهُمْ　　أَسْرَى وَقَدْ بَصُرُوا بِوَجْهِ أَمِيرِ

تكشف هذه الصورة عن محبوب يصوِّر قِبْلَة للجمال، تأخذ قداستها من استحضار وقفة موسى بالوادي المقدس، إن الشاعر يرسم صورته وهو واقف ينتظر طلعة محبوبه، فالركوع طلب للحضور، يظهر أسلوب الدعاء والإلحاح على تحقيق الغاية، غاية العيش والحياة: مشاهدة المحبوب، الذي إذا ما بدا بطلعته البهية تحول جمع العشاق الذين يؤمون المكان المهيب –فناء عرصة داره– أسرى ينظرون عطف الأمير/المحبوب ببهائه، صورة تؤكد عمق انقياد العاشق لجمال المحبوب، وخضوعه التام واستسلامه له.

ويصور الشاعر أثر إخلاف وعد الوصل المهلك له[1]:

---

[1] أبو علي، محمد بركات حمدي، البلاغة: عرض وتوجيه وتفسير، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، د.ت، ص164.

[2] الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، ص 195. الفِناء: ماحول البيت.

مَـــاذَا يَـــضِيْرُ الْحَبِيْـــبُ لَـــوْ عَطَفَـــا فَأَنْـــــصَفَ الْمُـــــسْتَهَامَ وَانْتَـــــصَفَا

لَـــا تُخْلِـــفِ الْوَعْـــدَ لِـــي أَيَـــا سَـــكَنِي فَـــإِنَّ فِـــي خَلْفِـــهِ لِـــي التَّلَفَـــا

هَجْـــرُكَ إِنْ دَامَ لِـــي بِغَيْـــرِ وَفَـــا قَـــضَيْتُ وَجْـــدًا بِغَـــصَّتِي أَسَـــفَا

لَـــا خَيْـــرَ فِـــي الْوَعْـــدِ لَـــا تَمَـــامَ لَـــهُ كَأَنَّـــــهُ الْبَـــــرْقُ لَـــــاحَ وَاخْتَطَفَـــــا

سِـــــهَامُ عَـــيْنِ الْحَبِيْـــبِ تَقْتُلُنِـــــي كَـــأَنَّ فِـــي مُهْجَتِـــي لَهَـــا هَـــدَفَا[1]

فالوعد يستلزم الوفاء، وهذا ما يحاول الشاعر إبلاغه للمحبوب الذي لن يضيره الوفاء لو أوفى بما وعد، ويرسم أمامه صورة للوعد السيئ المهلك الذي لا وفاء له ولا هدف له سوى إضرام النار في قلب العاشق، فيصوره بالبرق الذي يلوح بنور عظيم ولكنه ما يلبث أن يغادر وقد خطف الأبصار، فلا مكث له ولا بقاء.

وتبقى نظرات ذلك المحبوب قاتلة لقلب العاشق المؤمل وفاء العهد، وكأن تلك العيون سهام ترسل إلى هدف محدد في قلبه، صورة ترسم الأبعاد النفسية للعاشق المعاني بؤس الوعود الزائفة من محبوب يملك الحسن والإهلاك.

وتوصيفه لهيئة المحبوب يظهر في صورة فنية متميزة[2]:

مليـــــح القـــــدِّ والحدقـــــه بـــــديع والـــــذي خَلَقَـــــهْ

لـــــه خـــــالٌ بوجنتـــــهِ يُقطِّـــعُ قَلْـــبَ مَـــنْ عـــشقهْ

لـــــه صُـــــدْغانِ مِـــــنْ حـــسن علـــــى الخـــــدَّين كالحلقـــــهْ

تـــــراه الـــــدَّهر يُنْـــصفني ويـــــوليني مـــــن الـــــشفقهْ

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، ص 199.

(2) المصدر السابق: القسم الثالث ص140.

فالبدائع التي تمتع بها الموصوف تمنحه تأثيرًا عميقًا يظهر بتصوير فني، فالخال في وجنته يقوم بفعل التقطيع، وكأنه أداة تقطيع تلحق الألم بقلب العاشق المتأثر بجمال المحبوب، وللمحبوب صدغان في جمالهما كالحلقة المبدعة، إن جمال المحبوب لا يبرز وصفًا، بل إن له عمقًا تأثيريًا يثير العاشق، ويزيد من مكابدة الألم بما له من صفات تقوم بأفعال تأثيرية.

ويقدم الحالة التي يكون عليها العشاق المترقبون لجمال المحبوب بتصوير فني مبدع [1]:

يا مَنْ تُنَزِّهُنا حدائقُ وَجْهِهِ ... في رَوْضَةٍ محْفوفةٍ بحدائقِ
فكأنَّه فَلَكٌ يُدير عيونَنَا ... في الحسن بين مغارب ومشارقِ
وكأنَّ عارضَه صفيحةُ جوهرٍ ... وكأنّ حاجبَه مَطَرَّرٌ باسقِ

إن التصوير بأدوات الطبيعة يضفي على المصوّر الطبيعة الخلابة، فالوجه منه حدائق يطيب فيها المرح والتنزه بما فيه من رياض تتشابك بحدائق، ويبدو المحبوب كأنه فلك له شروق وغروب في الحسن؛ فالعاشقون يديرون عيونهم في حركة دائبة بين غرب وشرق، يترقبون بزوغ نوره، ويستقبلون ضياء وجهه، وتتضافر هذه الصورة مع صورة لونية، قاربت "الدقة في التشبيه والإصابة في الوصف"[2]؛ لما لها من دور في إبراز ضياء وجه المحبوب، الذي يظهر عارضه فيه كأنه صفيحة جوهر

---

[1] الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثالث، ص 140. وكأن حاجبه مطرر: أراد تشبيهه بالسيف أوالسهم، فالمطرور: السهم أو السيف الصقيل. ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (طرر).

[2] حمدان، أحمد عبد الله محمد، **دلالات الألوان في شعر نزار قباني**، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس-فلسطين، 2008م، ص57.

بيضاء لامعة، مزين بحاجبين مطـرزين ببهـاء، صـور تبـرز سـحر المحبـوب وعمـق تأثيره على من حوله من العشاق، فكل من ينظر إليه يحبه ويقـع فـي غرامـه، وذلـك قـد يدلل على أن الخبزأرزي لا يصف محبوبًـا بقـدر مـا يقـدم نموذجًـا عـشقيًا جماعيًـا، لا يكون لمعشوق بعينه، صورة تطل على المجون الذي يشترك فيه اللاهون في العشق.

ويبقى المحبوب في حالـة مـن التفلـت والعـصيان علـى المحـب الـذي يرجـو اللقاء[1]:

لِـمْ إذا مـا مَـرَرْتَ تِهْـتَ علينـا ... وجعلْـتَ الطَّريـق غيـر الطَّريـقِ

وتلفَّـتَّ كالغزالـة ذعـرًا ... وتَثَنَّيْـتَ كالقـضيب الرشـيقِ

ويبخل المحبوب على العاشق بحرمانه من رؤيتـه، فيعمـد إلـى تغييـر الطريـق التي يترقب عاشقه مجيئه منها، ويحاذر بتلفت مذعور مـن أن يقـع تحـت عينـي صـاحبه، ويصور الشاعر ذلك بالغزالة التي تتلفت ذعرًا وخوفًا من مكـر الـصائدين، وتعاضـد هـذه الصورة صـورة جماليـة أخـرى تكـسب المحبـوب رشـاقة ولطافـة بحركتـه المتثنيـة كالقضيب الرشيق، فتتفاعل الطبيعة بعناصرها مبينة جمال المحبوب.

ويتابع الشاعر في الوصف الذي يستمد صـورته مـن الطبيعـة والمتمثـل بـصورة الغزال المتلفتة[2]:

لَـمْ أنْـصِف المَعْـشوق إذْ شـبّهْتُه ... قـدَّ القـضيب وصـورة التمثـالِ

فـإذا تلفَّـتَ أو رنـا فارغـبْ بِـهِ ... عـن جيـد مُغْزِلـةٍ وعـين غـزالِ

[1] الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثالث، ص 142.

[2] المصدر السابق، ص 156.

فالمبدع يعترف بعدم وصوله بالمشبه به إلى كنه جمال المحبوب الحقيقي، فالمشبه به يقصر عن القيام بوظيفته في هذه الصورة الفنية، ففي هذا إبراز لقيمة المحبوب المتفوقة على كل مثال أوتشبيه، "إن الصورة الشعرية تكشف عن اكتمال الرؤية"[1]، التي يقدم فيها الشاعر محبوبه النموذج، الذي يصل إلى التيه والتمنع على كل الراغبين فيه، كالغزالة المتلفتة، النافرة من وجه كل المترصدين بها، وذلك حال العاشقين الذين يترصدون ذلك المحبوب.

ويجعل الشاعر لمحبوبه طريقة في الخلق تخالف ما خلق عليه البشر من ماء وطين[2]:

فيا مَنْ صِيْغَ مِنْ طِيْبٍ ونورٍ   وكلّ النّاسِ مِنْ ماءٍ وطينِ
مَعَاذَ اللهِ ما هذي المَعَاني   وهذا الحُسْنُ من ماءٍ مهينِ
ولكنْ أنتَ من نورٍ صفيٍّ   وطيبٍ شِيْبَ بالماءِ المعينِ
فإنْ تَكُ مِثْلَنا بشرًا سويًّا   فماذا النّورُ في هذا الجبينِ
فوجهكَ معلَّمٌ بطرازِ شكلٍ   وجِسْمُكَ مُرْتَدٍ بِرداءِ لينِ
كأنّ تثنّي الأعْطافِ منهُ   نسيمُ الرِّيحِ يَلْعَبُ بالغصونِ

فالطيب والنور عجينة هذا الموصوف الذي لا يستطيع أن يعده الشاعر بشرًا سويا لما فيه من نور وحسن يتفوق على الجمال البشري، وتأتي صورة حركية تبين جمال المحبوب:

---

[1] عبد الله، محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، ص44.

[2] الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الرابع، ص 193.

كـــأن تثنـــي الأعطـــاف منـــه   نـــسيم الـــريح يلعـــب بالغـــصون

فالرشاقة في الحركة سمة جمالية أخرى تسهم في رسم الصورة النموذجية التي يسعى الشاعر لصبغ محبوبه بها، إن هدف المبدع من هذه الصورة المرتبطة بشخص يحاول إخراجه عن الطبيعة البشرية في الجمال، إبراز لجمال من يعشق، ومنحه قيمة متفوقة؛ ليسوغ تمسكه به.

ومن عناصر الطبيعة – التي يحتفي بها المبدع في شعره – يستمد وصف الحبيب[1]:

ناولتُـــهُ تفاحـــةً بتحيـــةٍ   يومًـــا فقـــال: ولِـــمْ بهـــا تَخْـــديشُ

فكأنَّهـــا خـــدُّ الحبيـــب وقَـــدْ يُـــرى   للعاشـــقين بِـــصَحْنِهِ تَجْمـــيشُ

فكان من المتوقع أن يشبه الشاعر خد الحبيب بالتفاحة، ولكنه يختار صورة مقلوبة، يريد أن يقدم فيها ما يشف عن العلاقة الحسية بين المحب والمحبوب، فالخد بما فيه من إبراز للجمال يتعالق مع التفاحة بحسنها ولذتها، وقد وصل إلى التلذذ بالتفاح بتخديشه الدال على التذوق، وكذلك خد الحبيب الذي يظهر عليه أثر التجميش والمداعبة، فالتفاحة والخد يتشابهان بما يمنحانه من جمال ولذة، صورة توحي بعدم وقوف العاشق عند الاستمتاع بجمال المحبوب بالنظر، بل يتجاوز ذلك إلى علاقة حسيّة مباشرة.

---

[1] الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأخير، ص 146.

وصورة الملك المحفوف بحشود وزرائه ومواكب جنده تتكرر في شعر الخبزأرزي فيصف مقدم أحدهم ويدعى حسين[1]:

دَعْ وَصْفَ حُسْنِ حسين حين تذكره | فإنّ حسن حسين جاوز القدرا
أتى وفتيانُ صدقٍ حولَهُ فحكوا | كواكبًا وحكى من بينهم قمرا
فلو ترى حُسنَهُ مِنْ بين حسنهم | لقلتَ ذا ملك حفَّتْ به الوزرا

فالتشبيه يظهر وجود (حسين) في جماعة من الفتيان الذين يملكون حسنًا تجاوز القدر، وبذلك يبرز قيمة حسنه في حضور فتيان صدق، فيتفوق بحسنه عليهم، كما يتفوق القمر بفضله على سائر الكواكب، صورة تبرز مكانة الموصوف المتفوقة على أصحاب الحسن والجمال، فكأنه ملك حُفّ به الوزراء، وفي هذه الصورة تعميق لقيمة الموصوف، فبحضور الملك تتحول الأنظار عمن حوله مهما كانت رتبهم ومنازلهم، فالكل يسعى إلى الملك؛ ليفوز منه بمصافحة، أو كلمة، أو نظرة، ويتجاهل كل من حوله على الرغم مما يضفونه على الملك من هيبة، إن تلك الصورة بتكرارها المثير تقدم مكانة المحبوب التي تظهر في مواكب الحسن والجمال، وتطل أيضًا على تملك المحبوب لعاشقه واستسلام الأخير لمن يظهر بصورة الأمير والملك / المسيطر على قلب عاشقه، إن الصورة تبرز الذات المبدعة، وتكشف غامضها، وتسلط الضوء على الجانب المعتم فيها، وتتجلى قيمة التصوير بالتعبير بالصورة المتخيلة عن المعنى الذهني والحالة النفسية، التي تكتسب بالصورة الحركة المتجددة، فيغدو المعنى الذهني

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأخير، ص 164.

هيئة أو حركة، والحالة النفسية لوحة أو مشهداً[1]، والسبيل إلى بيان ذلك اللغة التصويرية التي يقدمها المبدع وتقدم رؤيته.

وللهوى عند الخبزأرزي تصوير مثير يتجاوز به حدود الدين، ويكسر العرف العام في وصف العلاقة بالمحبوب[2] :

في هوى مثل ذا تطيبُ المعاصي يوم وَصْلٍ بِألفِ يومِ قِصاصِ

غُصْتُ في لُجَّةِ الهوى حين أبْصَرْ تُ حبيبي كدرَّة الغوَّاصِ

حُسْنُ ذاك القوام قسام بعذرٍ لنفوس على هواه حِرَاصِ

سَبكَ الحسن فيه فضَّةَ لونٍ فأذاب القلوبَ ذوبَ الرصاصِ

فالمعصية مسوغة بحسن المحبوب، فيعادل الشاعر ويوازن أو يشابه بين قيمة الوصل ومقدار ألف يوم من القصاص نتيجة لما يقترف من الذنوب والمعاصي في هوى ذلك المحبوب، إن هاجس الجمال مسيطر على العاشق حتى إنه ليهون من أمر أشد الأشياء قداسة وقيمة في مقابل وصل من يهوى، ويبين في صورة تالية المكانة المهمة لمحبوبه الذي يشبهه (كدرة الغواص)، فالعلاقة بين المشبه (الحبيب) والمشبه به (درة الغواص) تحمل القيمة الكامنة في بعد الدرة واختبائها في مكان عميق يحيطه الظلمة والخطر، وينضاف إلى ذلك سعي الغواص وحرصه في الحصول على مبتغاه – الدرة – وإن بذل في ذلك المخاطر التي تجعل حياته عرضة لمخاطر المجهول ابتغاء للحصول على المنفعة المرجوة من الثمن الذي يجلبه جمال الدرة من عاشقيها،

---

(1) انظر، قطب، سيد، **التصوير الفني في القرآن الكريم**، دار المعارف، القاهرة-مصر، 1994م، ص 37.

(2) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأخير، ص 146.

وكذلك بحر الهوى يقتحمه العاشق بما فيه من مخاطر من أجل وصل المحبوب، ويهون الشاعر من قداسة الدين سعيًا لجني ثمار الهوى وإن سلك -في سبيل ذلك- طريقًا غير صحيحة، فحسن المحبوب يحمل عذرًا يعتذر به عما يريد فعله؛ لما له من قوة تأثيرية أذابت القلوب، وصهرت الأفئدة، كما تذيب النار الرصاص وتصهره، صورة تكشف عن رؤية العاشق المقدر للجمال، الذي يسعى لاقتناص لذائذ العشق دون اعتبار لعرف أو دين.

ويبرز جمال التصوير في الكشف عن قيمة الوصل، التي يرتجيها العاشق من محبوبه، والتي تغذى دائما بنار الشوق المشتعلة بين جوانح المحب[1]:

إذا اعتَلَجا في القلب شَوقٌ مبرح وصبر فإنَّ الشّوقَ لا شكّ أغلَبُ

سقى الله ليلًا كنتُ فيه أزوركم وأخرج عنكم خائفًا أترَقّبُ

هناك سرور أنت فيه مؤمَّرٌ وحولَكَ من جيش اللذاذة موكبُ

فإنْ كُنْتَ أقْصَيْتني ونسيتني فأنت إلى قلبي من القرب أقربُ

فلا كانت الدنيا إذا كان عيشها ولذتها كالثّوبِ يُبْلى ويُسلَبُ

يصور الشاعر حالتين جدليتين تشكلان ثنائية ضدية مثيرة (الحضور×الغياب)، فالشوق الذي كانت تطفأ ناره في اللقاء في الزمن الماضي المتحسر عليه (سقى الله ليلًا...)، في مقابل الخوف من الغياب والفقد المتمثل في البعد والإقصاء.

إن المبدع إذ يقدم رؤيته للحالتين يحول كلماته إلى لوحة فنية ترسم تلك الحالة وتبرزها، ففي اللقاء الذي يمثل حالة الحضور، كان العاشق في ذروة السعادة؛ بما يجده

---

[1] الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأول، ص 105- 106.

من المتع والملذات والسرور في قرب المحبوب الذي يظهر أميرًا يطوف في موكب من الملذات التي تضفي عليه الهيبة والجمال، إذ تبرز جيشًا يحيط بموكبه، موقف يرسم جانبًا مشرقًا من جوانب العلاقة التي تجمع العاشقين، وحينما تحول المحبوب، وأقصى المحب، وآثر نسيانه، بقي العاشق حافظًا للود ساعيًا لبقاء الوصل والقرب، ولكنه يرسم الحالة الثانية (الغياب) بتحسر على الماضي المتحول من اللذة إلى التنغيص:

فلا كانت الدنيا إذا كان عيشها كالثوب يبلى ويسلب

هذه الصورة المستقاة من الحياة الشعبية التي عايشها الشاعر تظهر فاجعة الإنسان المحروم، الذي تبدلت لذته تنغيصًا، فلا قيمة للحياة إذا كانت كالثوب يربط بفترة زمانية استهلاكية يبلى ويبدل، إن تشبيه الحياة بالثوب يحمل دلالات عميقة تبرز موقف الشاعر من الجانب الآخر من علاقته بالمحبوب، فالثوب الذي يؤدي وظيفة مادية بحتة ترتبط بالتبدل والتغير والبلى، لايمكن له أن يقدم مثالًا للعشق الدائم، فالتعلق مرتبط بحالة الثوب الذي يبقى عرضة لعوامل التبدد والتغير، والعشق –عند المبدع– لا بد له من أن يتسم بالدوام، وهذا ما يقلق الشاعر العاشق، فهو يريد عشقا للعشق، لا يرتبط بحالة زمانية مؤقتة، أو إعجاب يبدل بنظرة، أو قرب يتحول إلى بعد وإقصاء، إنه يريد علاقة دائمة دوام الزمان، علاقة تفسح للعشق مكانًا بارزًا وثابتًا في الحياة، لا كتلك المكانة التي يمثلها الثوب ببلائه وفنائه وغيابه.

فالتصوير الذي يقدمه المبدع يكشف عن رؤيته وحالته النفسية؛ بما يختزنه التصوير من أبعاد دلالية تحول الكلمات إلى رسومات تتفاعل في صياغتها الشكلية لرسم صورة فنية للشعور الداخلي للنفس الإنسانية.

والشاعر يستجدي وصل المحبوب، ويستعطف قلبه، مذكرًا إياه بما كان بينهما من ألفة ومحبة(1):

بحقِّ الإشارات التي كُنَّ بيننا ... أتذكرها أمْ أنت غيرُ ذكورِ
فمن عينك الكحلاء كانت بليَّتي ... فويلاه من غنجٍ بها وفتورِ
تفرَّقت اللذّات عنّي لفقدكم ... تفرّق أجنادٍ لفقد أميرِ

ويبين له أثر جماله عليه فهو لا يحتمل فراقه، ويقدم ذلك في صورة فنية تفصح عن مبتغاه وتقدم موقفه، فالملذات المرتبطة بقرب المحبوب تناثرت وتبعثرت وتفرقت بفقده كما يتبعثر الجند الذين يسمعون خبر أميرهم وقائدهم، فلا يجدون قيمة للقتال فإما يلوذون بالفرار، أو يعلنون الاستسلام، وتلك الملذات لاذت عنه فرارًا ببعد المحبوب عنه، صورة تؤكد حصر اللذة والحياة بما فيها من هناء وخصب بقرب المحبوب ووصله.

إن حب الشاعر يغير من مكانته في علاقته مع المحبوب الذي يظهر مسيطرًا فيذعن له العاشق الذي لا يرضى بهذه الحالة مع غيره(2):

لولاك لَمْ يحسن السُّرور ... ولَمْ يَكُنْ للبلاد نورُ

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، ص 164.

(2) المصدر السابق: القسم الرابع، ص214.

هـــــذا محـــــبٌّ إليــــك يـــــشكو وبالرِّضـــــا منـــــك يـــــستجيرُ

إن آب فـــــي حـــــبكم أســـــيرًا فهـــــو علـــــى غيـــــركم أميـــــرُ

فالمبدع يصوّر حالة المحب في قربه من المحبوب، فيقع أسيرًا لا يملك لنفسه فكاكا، وهذا الجانب ليس مضطردًا في حياة المحب، إذ إنه في غير تلك العلاقة لا يظهر عليه الضعف والاستسلام، فتجده أميرًا متفوقًا ينادد غيره، فضعفه مرتبط بحالة العشق، والأسر يكون للجمال، صورة تبرز استحسان العاشق لبيان الضعف أمام المحبوب مع الاحتراس لبيان القوة والقدرة التي يكون عليها في غير ذلك الموضع.

ويصور الشاعر حالة محبوب يُظهر بعدًا وجفاءً حذر الوشاة، ويبين العشاق فهمه لتلك الحالة الطارئة في العلاقة[1]:

نَفْـــــسي الفِـــــدا لمُقَـــــارِبٍ كَمُباعِـــــدٍ حَـــــذَرَ الوشـــــاة وراغـــــبٍ كالزَّاهـــــدِ

لَـــــزِمَ التـــــوقّي بـــــالهوى فلـــــسانه متباعـــــدٌ والقلـــــب غيـــــر مباعـــــدِ

إن هذه الحالات المتضادة تظهرها الصورة الفنية المعبر فيهـــا عـــن حالـــة العـــشق، تلك الحالة التي لا تبقى سالمة من التكدير فـــي كـــل أحوالهـــا، فالعـــشاق عرضـــة لتـــربص الوشاة الساعين للإيقاع بهم، فما كان مـــن المحبـــوب إلا أن يظهـــر بمـــا يخـــالف المظمـــر، فالمقاربة تشبه المباعدة والرغبة مثل الزهد، إن هـــذا التـــشبيه يرســـم حـــدود العلاقـــة فـــي ظاهرها وباطنها، فلا قطيعة ولا زهد بين العاشقين، بـــل إنـــه القـــرب القلبـــي فـــي غيـــاب القرب اللفظي، والرغبة العارمة فـــي مقابـــل الزهـــد الظـــاهر، ولا يوصـــف تلـــك الحالـــة المتماثلة على الوشاة سوى التشبيه والتصوير بالمتضادات.

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأول، ص126.

وفي القصيدة نفسها يؤكد الشاعر معرفته لباطن العلاقة وظاهرها، ولكنه يحترس من أن يقدم المحبوب على تحول حقيقي في العلاقة [1]:

صَدَّ الحبيبُ وقد رأيتُ لصدِّهِ عذرًا فلستُ على الحبيبِ بواجدِ
جَزَعي إذا أبصرْتُ فيكَ تنكُّرًا جَزَعَ المريض من انكسارِ العائدِ

إن الشاعر يصور ما قد يحل به من التحول الحقيقي / الصد الحقيقي الذي يعلن القطيعة بصورة ذلك المريض الذي يرتجي من زائره بشاشة الوجه، بما تحمله من طمأنه عن حالة، ولكن إذا انكسر العائد وبدا الحزن والقلق على وجهه فإن المريض يقرأ في موقف الزائر سوء حالته الصحية، صورة ترسم مكانة المحبوب وتطل على جمالية الإبداع التصويري الذي يمنح النص شعرية وفنية بما تمثله الصورة من حسن تعبير عن الحالة النفسية التي سيكون عليها العاشق في صد المحبوب عنه.

وغربة العاشق لا تكون ابتعادًا مكانيًا حسب، بل إن الحب فيه غربة تخيم على القلب بتقلب المحبوب[2]:

أنا في وحشتي غريبٌ بحبّي لغزال في حُسْنِه كالغَريبِ
لي حبيبٌ أضْحى حَبيبًا إلى النّا سِ بِحُسْنٍ مُقَلِّبِ القلوبِ
صِرْتُ مِثْلَ القضيبِ يَبَسًا لوجدي برشيقٍ في قدِّهِ كالقضيبِ
فكأنّا إذا اعتنقْنا قضيب جُفَّ فالتَفَّ في قضيب رطيبِ

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأول، ص127.

(2) المصدر السابق، ص 115.

إن الشاعر المحب يعيش غربة قلبية، إذ لا تواصل بنيه وبين المحبوب الذي يتصل بالغربة أيضًا ولكن من جانب آخر، يعمق من مأساة العاشق، فغربة المحبوب غربة في الحسن، وتفرد في الجمال، يشبهه العاشق بالغزال نموذج الجمال والرشاقة، إن الغربتين تصوران عاشقًا يعاني غربة من حبيب يجود بحبه للناس ويبدو عليه التمنع مع الشاعر، وغربة أخرى تمنعه عن وصل غيره أو البحث عن محبوب آخر، فالعاشق أسير غربة جمال محبوب لا مثيل له، ويكابد غربة الهجر التي تنتظر الوصل، وبين الغربتين يبقى الأمل والرجاء.

إن العاشق من ضنى العشق تحول إلى قضيب يابس، مفارق للحياة والوجود، يعشق محبوبًا كأنه قضيب رطيب، تشع منه الحياة، إن المبدع يصور الحياة بجدبها وخصبها بما يمنحه المحبوب للعاشق، فيستمد الخصب والحياة من تلك الصورة التي يلتقي فيها الجدب بالخصب:

فكأننا إذا اعتنقنا قضيب جف فالتف في قضيب رطيب

إنها صورة للاتصال الذي ينشده العاشق في علاقته بالمحبوب، وتتعانق الصور فيما بينها؛ لتشكل بؤرة مركزية تشعّ بأحوال الشوق، وما يصاحبها من اضطرابات وقلقلات نفسية(1):

قَلْبٌ تَمكَّنَ فيهِ الشّوقُ فاحترَقا ومُقْلَةٌ بدَّلَتْ من نومها أرقا
للحبِّ نار على الأكْبادِ مشعلة لو أشْعِلَتْ في ضِرامِ النّار لاحترقا
كَمْ عَبْرَةٍ مَزَجَتْ دمعي حرارتُها بماء قلبي فصارتْ عَبْرَتي علقا

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثالث، ص 138.

أمَّا الهَوى فَقَدْ استولى على كبدي وسوف يَسلبني من مهجتي رَمَقا

إن هذه الأبيات تمثل شكوى الشاعر من الشوق وتبرمه به، ولكنه يقدم موقفه هذا بقالب تصويري فني، فصورة احتراق القلب بنار الحب تنحى منحى مغايرًا لما هو مألوف متوقع، إذ من المتوقع تشبيه نار الحب وشدة حرقة الشوق باحتراق النار، نموذج الإحراق في الطبيعة، إلا أن المبدع يأتي بمفاجأة غير متوقعة، فيجعل نار الحب أشد إحراقًا من نار الطبيعة، فهي نار تستعر، لا تبقي ولا تذر، وتتشابك مع هذه الصورة الفنية صورة أخرى تتكاثف فيها عناصر الحركة والسيطرة؛ لتكشف عن سطوة الهوى واستيلائه على كبد العاشق، الذي لا يملك سوى الاستسلام والإذعان، فالهوى قوي ذو بأس، يأزم معاناة العاشق بفعل آخر (يسلبني) فيكشف عن بطش وفتك، إن هذه الشدة في التصوير تبرز شكوى العاشق من مكابدة الهوى، وتحمل في طياتها إذعانه لكل ما يعتوره في علاقته العشقية.

المبحث الثاني

الاستعارة

تثير الاستعارة القارئ؛ لما فيها من أبعاد فنية جمالية[1] تغني النص بالصور الفنية، ولما دار حولها من نقاش مطول -قديمًا وحديثًا-، إذ "لا توجد صيغة بلاغية كانت موضع نقاش لدى النقاد العرب القدامى أو كتاب الغرب المحدثين كالاستعارة"[2]، والإلماحة التشبيهية لا تكاد تغيب عن الاستعارة[3]، غير أنها تقدم الصورة بأسلوب تشخيصي تجسيدي، ينحى بها منحى تأثيري يسهم في تعميق البعد التصويري.

وتفسح الاستعارة -بالعلاقة الجدلية بين مكوناتها- للقارئ المجال للكشف عن الجماليات الشعرية المحملة فيها، "فالعلاقات التشكيلية في الاستعارة ذات طبيعة جدلية عظيمة القوة والتأثير المتبادل سواء كان هذا على مستوى الألفاظ فيما بينهما مستقلة، أو على مستوى الدلالات فيما بينهما مستقلة أيضًا، أو على مستوى الألفاظ والدلالات معًا، فضلًا عن تفاعل هذه الألفاظ والدلالات مع تيار التجربة والجو الانفعالي العام

---

(1) انظر -حول الأبعاد الجمالية للاستعارة-، أبو العدوس، يوسف، **الاستعارة في النقد الأدبي الحديث: الأبعاد المعرفية والجمالية**، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 1997، ص207 ومابعدها، حيث أفرد جزءًا للحديث عن سيكولوجية الاستعارة وأبعادها النفسية؛ وانظر، جيرارد، ستين، **فهم الاستعارة في الأدب مقاربة تجريبية تطبيقية**، ترجمة محمد أحمد حمد، مراجعة شعبان ملكاوي، المجلس الأعلى للثقافة - المشروع القومي للترجمة، القاهرة- مصر، ط1، 2005م، ص233 وما بعدها.

(2) الجيوسي، سلمى الخضراء، **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت-لبنان، ط1، 2001م، ص747.

(3) انظر، الجرجاني (471هـ أو474هـ)، عبد القاهر، أسرار البلاغة، قرأه وعلّق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، مطبعة المدني،القاهرة-مصر، دار المدني، جدة السعودية، ط1، 1991م، ص 402-403؛ وانظر، الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، ص67.

للمبدع"[1]، وتسهم الصورة الاستعارية في الكشف عن البنية الفنية للنص، والحالة النفسية للمبدع، فالاستعارة "أداة الشاعر التي تتجاوب مع خط الرسام"[2] في الإبداع.

ولعله من غير المجانب للصواب القول إن أكبر هاجس كان يشغل فكر الخبزأرزي في الحب هو وصف الجمال، وتصويره بأبهى الصور، فاحتلت الصورة مكانة متميزة في شعره، تشكل إثارة للقارئ، خاصة بما فيها من استعارات، تجسد الصور وتشخصها، ومن ذلك وصفه لمحبوب[3]:

نَسيمُ عَبيرٍ في غلالة ماء	وتمثال نور في أديم هواءِ
حكى لؤلؤًا رطبًا مغشًّى بجوهر	مصفًّى بفرطي رقةٍ وصفاءِ
لقد رَحِمَ الرَّحمنُ رقَّةَ جِسْمِهِ	فَجَلَّلَهُ مِنْ نوره بِرداءِ
يُرى مَلَكًا في الحسن في جَبَروتِهِ	فمِنْ نورِ نورٍ في ضياءِ ضياءِ

إن النص يقدم صورة للجمال البشري، وقد انتسب لكل نماذج الجمال، فالمحبوب نسيم يبل الصدى، جماله كالتمثال المنحوت المزين بالضياء والنور، إن هاتين الصورتين تحملان الجمال ببعديه الباطن / النفسي، والظاهر / الشكلي، فهذا المحبوب حلو المعشر والمظهر، يتكامل فيه الحسن بما يمتلكه من حسن منطق، فلا ينطق إلا بمقبول محبب للسامع، كأنه ينثر بكلماته لؤلؤًا وجواهر، فيكسب مجالسه

---

(1) قوقزة، نواف، **نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد مع دراسة تطبيقية في شعر عمر النص**، سلسلة كتب ثقافية تصدرها وزارة الثقافة، كتاب الشهر 10، عمان-الأردن، ط1، 2000م، ص 188.

(2) روجرز، فرانكلين. ر، **الشعر والرسم**، ترجمة مي مظفر، دار المأمون للنشر والترجمة، بغداد – العراق، ط1، 1990م، ص127.

(3) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأول، ص 104.

الصفاء، إن هذا الحسن لا يمكن أن يكون إلا لمن مَنَّ عليه الرحمن به، فذلك الجمال كرامة من الله؛ كل ذلك قاد المبدع للحيرة في وصفه، فيقول في الموضع ذاته[1]:

تحيَّرتُ فيهِ لستُ أُحْسِنُ وَصْفَهُ ... على أنَّني مِنْ أوْصَفِ الشُّعراءِ

فمع كل هذه الاستعارات المصورة لجمال المحبوب، يحس الشاعر بعدم وصوله إلى مبتغاه في الوصف والتصوير ليس قدحًا في قدرته الشعرية، وإنما لمكانة ذلك الجمال المتربع على عرش ملك الحسن، "إن العملية الاستعارية تتم وفق رؤية الشاعر داخل بوتقة نفسه في مختبر حياته،تحت تأثير حرارة شعوره التي تصهر العناصر المختلفة فتؤلف بينها وحدة واحدة"[2]، فيستعير المبدع من عناصر الطبيعة أسلوب محبوبه في المنظر والهيئة.

ويكسب الشاعر بالتجسيد – عناصر الطبيعة أبعادًا إنسانية تساهم في بيان رؤيته الداعية لاستثمار الملذات في زمن الطبيعة الخصيب – فصل الربيع – فيطلب استغلال ذلك الزمن الاستغلال الأمثل[3]:

أَجِبْ دَاعِيَ اللذَّاتِ والوَرْدُ قَائِمٌ ... علَى مِنْبَرِ اللذاتِ وهو خطيبُ

فيا وَرْدُ أمتِعْنَا بطِيْبٍ وَبَهْجَةٍ ... فَأَنْتَ لِتَشْبِيهِ الحبيبِ حبيبُ

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأول، ص 104.

(2) حمادة، إلهام أحمد عبد الرحمن، الصورة الفنية في شعر الصعاليك حتى نهاية العصر الأموي، أطروحة دكتوراه، جامعة اليرموك، إربد-الأردن، 2008م، ص 212.

(3) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأول، ص 112.

إن أنسنة الورد وتشخيصه بجعله داعيًا يقوم على المنبر كالخطيب، يعبر عن رؤية المبدع المقدّرة للجمال، سواء الجمال البشري أم جمال الطبيعة، فالزمن الربيعي زمن جميل، لكنه لا يمتد طويلًا كعمر الورد الذي ينقضي سريعاً، فكل جزء من هذا الزمن يقدم دعوة لاقتناص ما فيه من ملذات.

وتبرز وظيفة التشخيص في "قدرته على التكثيف والإيجاز، وبناء صلات بين أطراف الاستعارة لا تقف عند مجرد التشابه الحسي الملموس، وإنما تتجاوزه إلى العلاقات الدقيقة العميقة المتمثلة في تشابه الواقع النفسي والشعوري للطرفين المتشابهين، وهكذا فإن وظيفة الصورة في إطار هذا المفهوم، هي تحسين الحقائق النفسية والشعورية الذهنية التي يريد الشاعر أن يعبر عنها"[1].

والقمر يقوم بأفعال بشرية إذا ما كان صورة لجمال بشري[2]:

جَرَحَ القَلْبَ باللحاظِ جِرَاحَا قَمَرٌ في الغلائِلِ السّودِ لاحا
لو تراهُ إذا بَدا قلتَ بدرٌ وقضيبٌ ملاعبٌ أرياحا
وبِصدْغٍ مُعَقْرَبٍ فوقَ خدّ صاحتْ المقلتانِ منه السلاحا

فاللحاظ دالة على بشر، والقمر صورة لنموذج بشري بدليل الغلائل السود التي يلبسها، وتؤدي هذه القرينة (الغلائل السود) بصفتها اللونية تبرز جمال المحبوب الذي يستمد ضياءه من ضياء القمر، وينضاف إلى حسن اللون حسن الشكل المتصل بالقضيب رشيق الحركة، إنه الحسن المتكامل لصاحب الصدغ المعقرب، فصورة

---

(1) أبو العدوس، يوسف، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث: الأبعاد المعرفية والجمالية، ص 240.
(2) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأول، ص 119.

الجمال الإنساني أبرزت في إسباغ صفات إنسانية على نماذج طبيعية من قمر وقضيب؛ لتؤكد مراد الشاعر في الكشف عن الجمال.

والربيع – بأنسنته – يتجدد في وصف الشاعر لمحبوبه؛ ففي حديثه عن ساقي الخمر يظهر الربيع ببعد إنساني [1]:

والكأسُ فيه يُديرُها ... سَعْدٌ مِنَ الفَلَكِ المُدَارِ
أوْ مَا تَرى نُورَ الرَّبيـ ... ـعِ مُضاحِكًا نَارَ العُقَارِ
نَسَجَ الرَّبيعُ بِكَفِّهِ ... حُلَلًا لأغْصَانِ العَرَارِ
بين ابيضاضِ واحْمرا ... رِ واصفرارِ واخضرارِ

فالربيع بمظاهره اللونية الزاهية ينسج حلل الجمال التي يكسبها المحبوب، صورة تدلل على أن هذا الجمال جمال نموذجي، وتكشف عن ذوق الشاعر المحب لجمال الطبيعة، والمتأثر بها. إن الصورة اللونية تقدم نظرة المبدع للجمال، فالألوان مهمة في إبراز الجمال[2]، وتنبئ عن قيمة التفاعل بين الشاعر وعناصر الطبيعة بألوانها المتعددة في فصل الربيع.

ويستعير المبدع نموذجًا من الطبيعة يبلغه بحال قلبة المعذب[3]:

قل للغزال الذي في سكة الآسي ... عذَّبْتَ قلبي وقد قطّعْتَ أنْفَاسي
بحسن وجهك يا من لا شبيه له ... لا تشمت النّاس بي يا أملح النّاسِ

---

[1] الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأخير، ص 159.

[2] انظر، العمري، زينب، **اللون في الشعر العربي القديم**، مكتبة الأنجلو المصرية،القاهرة–مصر، ط1، 1989م، ص5.

[3] الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الرابع، ص 226.

هــذا كتــابي لمّــا قَــلَّ مُــصطَبَري	أشــكو إليــكَ صــباباتي ووسواســي
ما زال يُمْلي فـؤادي مــا تَخُــطُّ يــدي	حتّــى بَكَــتْ لــي أقلامــي وقرطاســي

ففي هذا النص يظهر المحبوب بصورة الغزال الجميـل، بحـسن وجهـه وملاحتـه، ولكنه لا يقدم للمحب سوى العذاب، ويتجاوز العاشـق الـصبر إلـى التـصبر والاصـطبار، ولكن دون جدوى، فتنفجر شكواه مبرزة صبابته، مستعطفًا ذلـك الغـزال بكتـاب قـام قلـب العاشق بإملائه، وكان حبره دمعًا سال من مقـل الأقـلام علـى القرطـاس مـصورًا حالتـه النفسية المتأزمة، ومدللًا ببكائه علـى شـدة احتياجـه لوصـل المحبـوب، وتكمـن القيمـة الجمالية للاستعارة في قدرتها "على نقل حالة شعورية يحياها الأديـب وهـذا يتطلـب -تبعًـا لتميز تجربة الفنان وتبلورهـا- خلـق تـصورات غيـر مألوفـة فـي سـياق القـصيدة"[1]، كصورة دموع مقل الأقلام التي حملت الحالة النفسية المضطربة للمبدع.

ويتجسد الربيع في صورة العاشق[2]:

حُلْــوُ الــشّمائلِ نــاعمُ الأعطــافِ	عَــدْلُ القــوامِ وجَــائرُ الأرْدَافِ
فــي وجهــه أبــدًا ربيــعُ مَحَاسِــنٍ	فــي وَجْنَتيــهِ الزَّهــرُ وردُ قِطَــافِ
مِــنْ ثَغْــرِهِ نَــوْرُ التبــسّم ضــاحك	بأديمــهِ مــاء البــشاشة صــافِ
تُهْــدي محاســنُه إلــى أبْــصَارِنا	تُحَــفَ المُنــى وغرائــبَ الألْطَــافِ

إن الشاعر يرسـم صـورة لمحبوبـه تحمـل صـفات معنويـة (حلـو الـشمائل) وصفات حسية (نـاعم الأعطـاف – عـدل القـوام – جـائر الأرداف)، تتعمـق الـصورة

---

[1] الداية، فايز، جماليات الأسلوب الصورة الفنية فـي الـشعر العربـي، دار الفكـر المعاصـر، بيـروت- لبنان، دار الفكر، دمشق- سورية، ط2، 1992، ص114.

[2] الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثالث، ص 129.

بظهور الربيع بحسنه وزهره ووروده فيكتمل حسنه ووجنتيه بحسن مبسمه وبشاشته التي يكون عليها في تعامله مع الآخر، هذه المحاسن تأخذ بعدًا إنسانيًا في إهدائها التحف والمنى اللطافة بما يكون عليه ذلك الحسن، صورة تحمل بتجسيداتها البعد الجمالي الذي يكون عليه المحبوب.

والحسن يتحول إلى شخص يسعى في إثر المحبوب متبعًا جماله محاولًا اقتسام الجمال معه[1]:

بوَصْلِ الحبيبِ تطيبُ الحَيَاةُ وَعَقْلُ الحبيبِ تَمَسامُ النِّعَمْ

أيا واحدَ الحُسنِ يا مَنْ غدا له الحسن متَّبِعًا مُقْتَسَمْ

صورة تحمل نمذجة للمحبوب، الذي يتبعه الحسن، فهو متفوق لا يلحق، فيكتفي الحسن باقتسام الجمال معه، ومشاركته فيه، إن "الاستعارة كيفية تشكيلية في أنظمة اللغة والمعرفة والفن والجمال، وهي كيفية تنتزع الأشياء والمعاني والموضوعات من سياقاتها التقليدية، وتحطم تبعًا لذلك كيفيات العلاقات القائمة بينها، والأنساق المعتمدة على تلك الكيفيات العلاقية، وتغير النتاجات والآثار المترتبة عليها، فتخلق بهذا تشكيلًا يتكون على وفق سلسلة من علاقات تبتدعها"[2]، فتمنح الاستعارة بتصويرها قيمة تبدو مغايرة للواقع كمكانة محبوب الخبزأرزي التي تبتدع من علاقة الاستعارة.

ويصور الشاعر الخمر التي لا ينفك عنها في مجالسه اللاهية[3]:

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثالث، ص 172.

(2) قوقزة، نواف، **نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد**، ص186.

(3) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثالث، ص 141.

يا حسنَها وعيون الشرب تنقلها والكأس تلثم أفواه الأباريقِ

كأنّها أعينُ العشّاق لاحظةً وجوه أحبابها من غير تحديقِ

فالكأس بعلاقته التلاصقية مع الأباريق المملوءة خمرًا تأخذ تصويرًا تظهر فيه الكأس إنسانًا يلثم فاه الأبريق صورة حسية تحمل الدلالة على الأثر الحسي الممنوع من الخمر في ذلك المجلس من سعادة وفرح فتنتشر حسنها على الجالسين، وفي تلك الصورة بيان لعدم ابتعاد الكأس عن أفواه الأباريق المتعددة أي أن الشرب يتم بنهم شديد فلا تكاد تبتعد الكأس عن الأباريق المتعددة، فحملت الصورة الحالة التي يريد المبدع إيصالها للقارئ، لما للاستعارة من "فاعلية تتحرك من ذات الفنان باتجاه العالم تجلو أبعاده -كما تحسها الذات- وتربط بينها في سياق نفسي - ثقافي- حضاري محدد. وتخلق وحدة كاملة تجلو التفاعل العميق بين عناصر الموقف الشعري"[1]، الذي يقدم فيه الشاعر صورة لحالة المجون الملازمة لمرتادي مجالس اللهو.

والجمال الذي يكون عليه المحبوب جمال نموذجي، يشبه بسنا وجهه البدر، فالشاعر يخاطب محبوبًا غيبه عنه السفر فالتقى به فراح يعبر له عما يجول بخلده[2]:

يا سَيِّدي كَيْفَ كُنْتَ في سَفَرِكْ ما زال قلبي يَهِيمُ في أثَرِكْ

تركتني مُفْرَدًا أخا شَجَنٍ وقاك ربِّي وزاد في عُمُرِكْ

بلَّغكَ اللهُ كُلَّ ما كُنْتَ تَهْـ ـواه وما قَدْ تُحِبُّ مِنْ وَطَرِكْ

يَقْتَبِسُ البَدْرُ مِنْ سَنَا وَجْهِكَ الـ ـمُشْرِق والليل حَلَّ في شَعْرِكْ

---

(1) أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي، ص 41.

(2) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، ص 180.

ففي البيت الأخير صورتان تنبئان عن جمال المحبوب الذي يتعدى الحد البشري، ويرسم ذلك بأسلوب لافت مفاجئ، فالبدر يقتبس نوره من سنا وجه المخاطب، البدر الذي يعد ضياؤه مثالًا نموذجيًا في إطلالته التي تمنح سواد الليل ما يعين على السير فيه يسعى إلى المحبوب مقتبسًا من جماله، والليل بسواده المشهور يسعى كي يحل في شعره، وكأنه في ترحال طويل، يبحث عن استراحة تليق به، فلا يجدها إلا في الشعر الأسود الذي يدلل على صفتين: الأولى جمال اللون والثانية حداثة السن، فلا ظهور للشيب ولا مكان له.

ذلك الحسن الذي يحمل تأثيرًا عميقًا يتجاوز حد العاشق وحدود البشر؛ ليؤثر في النجوم الحسان والرياض الغناء[1]:

أَقَرَّتْ نُجُومُ الحُسْنِ أَنَّكَ بَدْرُها وأنتَ في رَوْضِ المَحَاسِنِ زَهْرُهَا

فالنجوم والرياض أقرّت بتفوق ذلك الإنسان عليها في الحسن، فعل يشخّص النجوم والرياض، ويظهرها وقد أدت فعلًا لا يصدر إلا عن اجتماع لتلك الموجودات، تباحثت فيه، فوجدت أن الحسن ينبع من الموصوف، فأذعنت له بالسيادة، "إن الشاعر في مواقفه وتجاربه الشعورية إنما يرى الأشياء والناس والأفعال على نحو متجدد أو على هيئة غير مألوفة"[2]، وهذه الصورة غير المألوفة التي تُشَخَّص فيها النجوم شخوصًا تقدم إقرارًا لمحبوب الشاعر بالحسن تشير إلى اهتمام المبدع بإبراز جمال محبوبه، وصبغه بالصورة النموذجية للجمال.

---

[1] الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، ص 195.

[2] الداية، فايز، جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الشعر العربي، ص 114-115.

والهوى يقوم بفعل الجيوش الفاتكة في قلب المحب، ويصور الشاعر ذلك الفعل بتشخيص الهوى بصورة الجيش الغازي، الذي يسعى لتحقيق رد اعتباره، طالبًا الثأر من خصمه، فهو يسير إلى الغزو وقد حمل ضغينة تقوده إلى البطش، وإيقاع فعل الإهلاك بالخصم، ويصور المبدع ذلك اللقاء في ساحة أرض اللوم والعتاب (1):

قَدْ غَزَانِي هَواكَ أَيَّدكَ اللّـــــهُ بِجُنْدٍ يَطْلُبْنَ قَلْبِي بِثَارِ

فالتقينا مـن العتاب طويلًا بين صَفَّيْ ملامةٍ واعتذارِ

صورة لحرب من نوع خاص، حرب يقودها الهوى غازيًا بجنوده طالبًا الثأر من قلب العاشق، ويرسم الشاعر صورة المعركة بالتقاء صفين يقتتلان، صف الملامة والعتاب، وصف الاعتذار، الذي يقدمه العاشق، إن المبدع يقدم في هذه الصورة المكانة التأثيرية للهوى على قلبه، وحرصه الشديد على إرضاء المحبوب، بتقديم أجلّ الاعتذارات خشية غضبه وهجره، ففي ذلك الهجر حرب أكيدة نتيجتها هلاك العاشق، فجاءت الصورة معبرة عن الفكرة التي يريدها الشاعر.

وتقدم الصورة الفنية قلب العاشق الملتهب شوقًا، الذي لا يجد طريقًا للوصل ليطفئ نار الوجد ومكابدة الشوق وشدة الحزن (2):

تَمكَّنَ الوَجْدُ مِنْ قَلْبِي وَمِنْ كَبِدي فلَيْسَ لِي مَعَهُ قَلْبٌ ولا كَبِدُ

مَنْ ذا يسدُّ طَرِيقَ الحُزْنِ عن كَلِفٍ طرائِق الشَّوق فِي أَحْشَائِهِ تَقِدُ

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، ص 175.

(2) المصدر السابق: القسم الأول، ص 128- 129. وفي البيت قبل الأخير وضع المحقق (سل الغرام) وأشار في الحاشية (144) ص 128 أنه وجد في الأصل المخطوط سل الفؤاد ورأى أن لا معنى للفؤاد إلا أن يراد به ما فيه من الحب والهوى غير أن الباحث أن الأصل (سل الفؤاد) يخدم النص ويعبر عن رؤية المبدع.

كـــأنَّ قلبـــي أســـيرٌ قـــد أحـــاطَ بـــهِ		جَيْشٌ من الكــرب لا يُحْـصى لــه عَــدَدُ

سَــلَّ الفــؤادُ ســيوفَ المــوتِ يَبْرُقُهــا		علــى الحيـــاة فعـــزَّ الـــصّبرُ والجَلَــدُ

تُغْشي عَلَى القَلْــبِ ذِكْــرَاكم إذا خَطَــرَتْ		بِالقَلْــبِ مِمَّــا عَلَــى قَلْبِــي لَكُــم يَــرِدُ

فالشاعر في حالته هذه لا يجـد مـصرفًا ولا مُـدَّخلًا ينجـو بـه مـن آفـة الوجـد والحزن التي ستهلكه لما تمكنت به من قلبه ومن كبده فباتـت تهـدد كيانـه ووجـوده، فغـدا شبيها لأسير يحيطه الموت من كل جانب، ويـأتي زيـادة علـى عمـل مـا تقـدم بـصورة مفاجئة مثيرة تدلل على أن كل من حوله صـار ضـده حتـى ذاتـه فيقـول (سـل الفـؤاد) فالفؤاد يتجسد في صورة إنسان يسل سيفه فـي وجـه الـشاعر، ليعمـق مـن مأسـاته بمـا يذكره لما كان عليه من سابق العهد الذي كان عليه الشاعر بمـن تحولـوا عنـه فحلـت بـه السقام وأقامت به النوائب، فكان الفؤاد معمقًا لتلك المأساة بصورته المفزعـة التـي تحمـل رائحة الموت، الموت الذي تقوده الـذات لـذاتها، وكـأن الـشاعر يقـدم صـورة انتحاريـة ذاتية يحاول فيها أن يتخلص بالقضاء على نفسه مـن واقعـة المـأزوم، فتحولـت الـصورة الفنية بأبعادها التجسيدية من فنية التصوير إلى دلالة نفـسية صـارفة علـى مـرارة الواقـع الذي يعانيه الشاعر.

وينقل الشاعر بالصورة الفنيـة تعاسـته وقلـة حظـة – إن جـاز التعبيـر – فـي الحب، الذي لا يمكنه من تحقيق مبتغاه وهدفه[1]:

ولمـــا رأيــتُ الحــبَّ قــدْ مَــدَّ جِــسْرَهُ		ونــودي فــي العــشّاق وَيْحَكُــم فِــرّوا

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، ص 176.

تبــادَرْتُ نحــو الجـسر كيمــا أجــوزه فــأدْركَني الحِرْمَـــانُ وانْقَطَــعَ الجِـسْرُ

فالحب الذي يقدم السعادة ويمد جسور اللقاء بين المحبين يعذب الشاعر فيحرمه من الهناء والسعادة، فكأن "الحب والموت شيء واحد"[1]، إن ذلك تجسيد للحب بجعله قادرًا على المنح والعطاء يعمق من مأساة المبدع الذي لا يجازى إلا بالحرمان الذي يتحول إلى شكل إنساني يدرك ما يريد فيدرك هذا العاشق حارمًا إياه من سعادة الحب، موقف ذاتي تحمل فيه الصورة الأسى النفسي المتحسر على حالة العاشق المحروم.

ويؤكد الشاعر شدة حرمانه، وعمق مأساته النفسية بعدم اكتفاء الحب والهوى بحرمانه، متعديًا في ذلك العذاب ليصل إلى إيهام قلبه بالهوى الذي يلعب بفؤاده دونما طائل يرجى[2]:

لَعِــبَ الْهَــوَى بِجَــوَارِحي فَأَذَابَهــا فَالْقَلْــبُ بَــيْنَ حَــشَا الــضُلُوعِ مُعَــارُ

فالهوى يظهر لاعبًا لاهيًا بجوارح العاشق الذي يذوب في بوتقة العشق ويستسلم خاضعًا لأمر الهوى وتهيئة: فتقدم الصورة حالة العاشق الضعيف المستسلم لعبث الهوى، وتقدم الاستعارة صورة للممدوح الذي يحاول مساعدة كل من يحتاج لمساعدة فيخاطبه الشاعر مبينًا كرمه وجودة ورحابه صدره[3]:

فَبَــسَطْتَ لِلْحَاجَــاتِ نَفْــسًا رَحِبَــة لَــو قُــسِّمَتْ خِطَطًــا لَكُــنَّ رِحَابــا

---

(1) محمود، فايز، مشكلة الحب، دار الأفق الجديد للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 1982، ص 11.

(2) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، ص 176.

(3) المصدر السابق: القسم الأول، ص 107- 108.

وَخَلَائِقًا لَكَ عَذْبَةٌ لَو أَنَّهَا   مَاءٌ لَجُرِّدَ لِلْمُلُوكِ شَرَابا

وَقَرِيْحَةً نُورِيَّةً لَو جُسِّمَتْ   كَانَتْ لِإِفْرَاطِ الذَّكَاءِ شِهَابا

ومَوَاعِدًا لَكَ يَنْبَجِسنَ ينابعًا   إِذْ وَعْدُ غَيْرِكَ يَستَحِيلُ سَرَابا

فنفس الممدوح تصور بصورة لأرض الرهيبة الواسعة: أرض من شدة اتساعها مهما جزئت تبقى واسعة لا تضيق، وكذلك هي نفس الممدوح لا تعرف الضيق مهما كانت المطالب ومهما كانت المصاعب التي تحيط بها، إن الأرض باتساعها وسعتها تحمل رؤية المبدع الذي خبر الممدوح فعرف أخلاقه العذبة الحسنة وذكاءه المتقد ومواعده الصادقة التي لا تعرف الإخلاف والمطل.

فتكشف الصورة برحابتها المكانية المتمثلة بسعة الأرض – عن رحابة نفسية وأخلاق حسنة يتمتع بها الممدوح، فالتجسيد الذي اكتسبته صورة النفس بالأرض الواسعة حملت فكرة المبدع، وقدمتها بقالب فني للمتلقي الذي يتأثر بالصورة المتجسدة لما فيها من إثارة تحثه لربط أبعاد الصورة بين النفس الرحبة والأرض الواسعة، لتكون النتيجة صورة لممدوح يحاول احتواء الذين يحيطون به بعطف، ومودة، ورحمة؛ ليكون مثالًا للحاكم الذي يستمد سلطته من الشعب، الذين ينعمون برغد العيش في ظل عدله.

المبحث الثالث

الكناية

يلتقي المعنى اللغوي للكناية "الستر"[1]، بالمعنى الاصطلاحي "ستر المقصود وراء لفظ، أو عبارة، أو تركيب"[2]، في بيان دور الكناية في تشكيل الصورة، بما فيها من بعد مراوغ يتجاوز الدلالة الحقيقية للألفاظ مفسحًا المجال للقارئ في محاولة البحث عن المعنى الأعمق، إن من جماليات الصورة الكنائية تقديمها لمستويين من المعنى، "فهناك أولًا المعنى أو الدلالة المباشرة الحقيقية، ثم يصل القارئ أو السامع إلى معنى المعنى أي الدلالة المتصلة وهي الأعمق والأبعد غورًا فيما يتصل بسياق التجربة الشعورية"[3]، المحملة فيها، وللصورة الكنائية دور مهم في إبراز المعنى، والكشف عن رؤية المبدع.

وتشرك الصورة الكنائية القارئ في تشكيل المعنى وبنائه، لما تقيمه من "علاقة بين الظاهرة ومعناها [4]"، أو بين اللغة ومكنونها، أو كما يقول عبد القاهر الجرجاني: "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلًا عليه"[5]، "ومثال ذلك قولهم: هو طويل النجاد، يريدون طويل القامة، وكثير رماد القدر، يعنون كثير القرى، وفي المرأة: نؤوم الضحى، والمراد أنها مترفة مخدومة... فقد أرادوا في هذا كله، كما ترى، معنى، ثم لم يذكروه بلفظه الخاص به، ولكنهم توصلوا إليه بذكر معنى آخر من شأنه أن يردده في الوجود، وأن يكون إذا كان أفلا ترى أن القامة إذا طالت طال النجاد؟ إذا كثر القرى كثر رماد القدر؟ وإذا كانت المرأة

---

(1) انظر، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (كني).

(2) أبو العدوس، يوسف، **المجاز المرسل والكناية الأبعاد المعرفية والجمالية**، دار الأهلية، عمان – الأردن، 1998م، ص 141.

(3) الداية، فايز، **جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الشعر العربي**، ص 141.

(4) عبد الرحمن، نصرت، **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي**، ص 17.

(5) الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، ص66.

مترفة لها من يكفيها أمرها، ردف ذلك أن تنام إلى الضحى؟"[1]، و"تتجلى القيمة التعبيرية للكنائية في ثنائية دلالية"[2]، التي تسهم في خلق مسافة توتر تغني الصورة الفنية.

إن الصورة الكنائية تحمل أفكار المبدع وتوصلها إلى القارئ بما تقدمه من ألفاظ ظاهرة تدل على بواطن مقصودة [3]:

قَدْ عَطَّلَ الدرُّ وَالْمَرْجَانَ مَضْحَكَهُ　　وَالْوَرْدُ فِي خَجَلٍ مِنْ خَدِّهِ الضَّرِجِ
يَمْشِي فَتَنْتَفِضُ الْأغْصَانُ مِنْ دَهَشٍ　　وَيَسْتَبِينُ اضْطِرَابُ الْمَاءِ فِي اللُّجَجِ
كُلٌّ يُرِيدُ بِأَنْ يَحْكِي حِكَايَتَهُ　　وَبَيْنَهُم دَرَجَاتٌ صَعْبَةُ الدَّرَجِ

في هذه الأبيات التصويرية تتفاعل الصورة بأركان بلاغية متعددة، تسهم في بث الحالة الشعورية المرافقة لحركة المحبوب، فالاستعارة (عطل الدر والمرجان مضحكه)، (والورد في خجل) تصور جمال الموصوف، في حين تقدم الصورة الكنائية حالة المشاهدين المترقبين لحركة ذلك الفاتن:

يمشي فتنتفض الأغصان من دهش　　ويستبين اضطراب الماء في اللجج

فحركة الأغصان، واضطراب الماء، تقدم صورة كنائية تمثل حالة الفوضى التي ينشرها الموصوف بحركته بين الناس، فلا يملك أحد من مشاهديه إلا الاندهاش من حركته المثيرة الجميلة المستفزة، صورة تنبئ القارئ عن جمال أخّاذ يتفق كل من يراه على قيمة حسنه وجماله، فالشاعر يعبر في هذه الصورة عن إشارة المحبوب لكل

---

(1) الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، ص 66.

(2) الداية، فايز، **جماليات الأسلوب**، ص 142.

(3) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأول، ص 118.

من يراه، والشاعر واحد من المفتونين بجماله، إن الجمال بهذه الصفة جمال نموذجي، يكسب قيمته من اتفاق الناس على تقديره، وهذا ما يسعى الشاعر لتأكيده دومًا في رسم صورة المحبوب، الذي غدا حسنه مثالًا جماله نموذجيًا يسعى كل الملاح لاحتذائه، والتشبه به، والسير على نهجه.

وتؤدي الصورة الكنائية دورًا مهمًا في الحديث عن محاسن المحبوب؛ بما تمنحه للقارئ من دور في استكشاف هيئة الحسن، وربطها بمكونات الصورة المستجلبة[1]:

وَجْـهٌ تَكَامَـلَ حُسْـنُهُ   لَمَّـا تَطَرَّفَـهُ عِـذَارُهْ
وَالسَّيْفُ أَحْسَنُ مَا يُرَى   مَا كَانَ مُخْضَرًّا غِرَارُهْ
غُصْنٌ شَقِيتُ بِغَرْسِهِ   فَالآنَ حِينَ زَكَتْ ثِمَارُهْ
عَطَفَ الْوُشَاةُ فُرُوعَهُ   عَنِّي وفِي قَلْبِي قَرارهْ

تكشف صورة السيف -بحده المصقول- عن صورة الوجه الجميل الذي لا يرى فيه عيب أو قبح، هذا الحسن قدّم من أجله الشاعر الكثير، فقد تعهد رعاية المحبوب من قِدَم (غصن شقيت بغرسه)، فلما كبر (فالأن حين زكت ثماره) جاء المتغصون يسعون لمنع الحصاد، وحرمان الغارس من القطاف، وجني الثمار، صور كنائية متتالية تعبر عن شدة تعلق العاشق بمحبوبه، وتدلل على الألم الذي يعانيه في عشقه، إذ لا يسلم من مراقبة الوشاة، تلك الفئة التي لا تود للعشق الاستمرار، فهي تسعى جاهدة لكشف ستور الهوى، وتهوى انفصام عرى العشق، وإعقاب الوصل

---

[1] الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأخير، ص 155. الغرار: حد السيف.

هجرًا، والمنح حرمانًا، فالشاعر إذ يصور حرصه على معشوقه صغيرًا، بصورة كنائية (غصن شقيت بغرسه) تقدم أبعادًا متعددة أبرزها شدة التعلق والانجذاب إلى المحبوب من صغره، وبيان مكابدة العاشق في استمالة قلب محبوبه، وحالة الوشاة في سعيهم لمنعه من الوصل، تحملها الصورة الكنائية (الآن حين زكت ثماره)، أي: قد حان وقته، وطاب لقاؤه، -بكل هذا- مبرزًا عمق مأساته التي يعانيها، فعشق محبوبه تمكن من قلبه، واستقر في سويدائه (وفي قلبي قراره)، فكيف له بالصبر؟ صوره تكشف الوشاة في سعيهم لحرمان العاشق من أشد ما يتمناه وما يحرص عليه من لقاء المحبوب، وتحمل الصورة موقف العاشق الذي لا يمكنه مفارقة الحب تحت وطأة الحرمان، فيكتفي ببيان منزلة المحبوب الثابتة في القلب.

ويبين الشاعر أسلوبه في مغازلة الملاح ومفاكهتهم بصورة مثيرة، تنم عن ذكائه وقدرته في التعامل مع تلك الفئة واستمالة قلوبهم[1]:

وَأَبْسُطُ أُنْسِي فِي الْمِلاحِ مُمَازِحًا ــــــــــــــــــــــــــــــ
فَمِنْ حَيْثُ دَارُوا دُرْتُ فِيهِم بِكَوْكَبٍ بِأَرْزَنَ مِنْ قَاضٍ وَأَسْخَفَ مِنْ قِرْدِ
وَلِي قَلْبُ بَرْقٍ تَحْتَ رَعْدِ فُكَاهَةٍ فَأَسْتَمْطِرُ اللَّذَّاتِ بِالْبَرْقِ وَالرَّعْدِ
وَأَطْرُدُ مَنْ أَحْبَبْتُ طَرْدَ تَظَرُّفٍ فَيَجْذِبُهُ لِي مَا تَقَدَّمَ مِنْ طَرْدِي
مُفَاكَهَةً طَوْرًا وَطَوْرًا دَمَاثَةً وَطَوْرًا مُجُونًا كُلُّ ذَلِكَ مِنْ عِنْدِي

إن الظرافة التي يكون عليها الشاعر تكشف عنها الصورة الكنائية (لي قلب برق)، فالبرق بضوئه القوي اللامع الخاطف يكشف عن مقدرة المبدع على استحضار

---
[1] الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأول، ص 130.

الإشارة اللامحة، والدعابة المستساغة، واقتناص الفرصة المباغتة في حوار الملاح واستمالة قلوبهم إليه، فهو يفعل ما يفعل من أفعال قد تبدو للوهلة الأولى أفعالًا سلبية تمنع الآخر من التواصل مع صاحبها، ولكنها تأتي من شاعرنا بأسلوب ظريف مثير يجعل من الطرد دعوة لتجديد اللقاء، فقد جمع الفكاهة والدماثة والمجون، كل ذلك يعمق بالصورة (فأستمطر اللذات بالبرق والرعد)، وما تقدمه الكناية فيها عن الإلحاح على طلب كل ما يبتغيه من الملذات بأسلوبه الفكه الجاذب للآخر، الذي يستمطر به، فتتحول الفكاهة إلى خصب ونماء يجلب عليه ما يريده من مسرات وملذات يحقق فيها مآربه.

ومن القصيدة نفسها تقدم الكناية صورة لما يجنيه المبدع من ملاحقته ومغازلته الفكاهية لمعشوقيه[1]:

فَبِتْنَا بِلَيْلٍ كَانَ مِنْ طِيبِ عَيْشِهِ	وَتَخْلِيدِ ذِكْرَاهُ جَنَى جَنَّةِ الْخُلْدِ
وَأَفْرُكُ رُمَّانَ الصُّدُورِ وَأَكْتَفِي	بِوَرْدٍ جَنِيٍّ فِي الْخُدُودِ عَنِ الْوَرْدِ
فلو لم يكن في العشق سحر وأخذة	لما أنس الوحش المفرد بالفهد

فقول الشاعر عن ذلك الليل (وتخيل ذكراه جنى جنة الخلد) يحمل دلالة تكنّي عن تحقيق النعيم واللذة في ذلك الزمن، ويكشف عن ذلك البيتان اللاحقان بما فيهما من حديث عن أفعال الشاعر التي كان يقدم كل ما يقدم من مفاكهة ومجون ومغازلة؛ لتحقيق مبتغاه منها، فالاستمطار بالبرق والرعد أفضى بالشاعر إلى غايته العابثة، فجاءت اللغة بمستواها اللفظي الظاهر (أستمطر ...) مطلة على الحالة الداخلية

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الأول، ص 131- 132. الفهد: من أولاد الضأن والظباء والبقر.

المتخفية تحت فعل الاستمطار، الذي يبدو للوهلة الأولى فعل بحث عن النماء والخصب على وجه الحقيقة، بيد أن الخبزأرزي يرسم به فعلًا خاصًا، يكشف عن السعي لتحقيق الملذات والعبث، التي يصبغها بصبغة من القداسة بربطها بنعيم الجنان، فيشعر القارئ بفجوة بين المستوى الأول (اللفظي)، والمستوى الثاني (الكنائي) تنشئ مسافة توتر، تحث القارئ على استجلاء أبعادها الرؤيوية المحملة فيها.

ويقدم الشاعر حالتي الوصل والهجر بصورة تعبر عن موقفه من كلا الحالتين[1]:

رِيحُ شَوقٍ لِلْبَينِ كَانَتْ سَمُومًا   ثُمَّ عَادَتْ عِنْدَ اللِّقَاءِ نَسِيمَا
فَهِيَ بِالْأَمْسِ نَارُ نَمْرُودَ كَانَتْ   وَهِيَ الْيَومَ نَارُ إِبْرَاهِيمَا

فالسموم والنسيم يكنيان عن حالة العاشق في القرب والبعد من المحبوب، وتتعمق الكناية باستحضار صورة النار التي أعدها النمرود لسيدنا إبراهيم – عليه السلام –، فالنار عظيمة محرقة أراد مضرموها إيقاع فعل الحرق، وهذه نار الهجر أو البعد، في حين تغدو النار نار الشوق بردًا وسلامًا كنار إبراهيم في القرب، فالنار الملفوظة تدلل على نار أخرى مقصودة يعرفها العشاق المكابدون لنار الشوق، ترتبط بحالتي الوصل والهجر.

وتحمل الصورة الكنائية أهم ما يعتور العشاق من مؤرقات العشق، الذي يعد انشغال الفكر بالمحبوب أبرز ما يواجههم[2]:

---

(1) الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثالث، ص 165.

(2) المصدر السابق: القسم الرابع، ص 192. الوسن: أول النوم.

ظُبَــيٌ نَفَــى عَــنْ جُفَيْنِــي الْوَسَــنْ فَبِــتُّ سَــقِيْمًا أُقَاسِــي الْحَــزَنْ

مَلِــيْحُ الــدَّلَالِ بَــدِيعُ الْجَمَــا لِ مُعْتَــدِلُ الْقَــدِّ يَحْكِــي الْغُــصُنْ

فالظبي الذي شغل الفكر، وحيَّر العقل، يظهر في صورة مانع النوم (نفى عن جفيني الوسن)، وقلة النوم كناية عن الانشغال بالمحبوب، وعدم القدرة على الخلود إلى النوم الذي يستعصي على من كان مؤرقًا مشغول البال، وهذه هي حالة العاشق الذي لا يجد إلى النوم سبيلًا بفعل الظبي -المحبوب- في القلب والفكر، فالانشغال للقلب أكثر منه للعين.

وتؤدي الكناية دورًا كاشفًا عن حالة العاشق الذي أضناه العشق[1]:

كُــلُّ الْهَــوَى صَــعْبٌ وَلَكِنَّنِــي بُلِيــتُ بِالْأَصْــعَبِ مِــنْ أَصْــعَبِهْ

أَذَابَنِــي الْحُــبُّ فَلَــوْ زُجَّ بِــي فِــي نَــاظِرِ النَّــائِمِ لَــمْ يَنْتَبِــهْ

وَكَــانَ لِــي قَبْــلَ الْهَــوَى خَــاتَمٌ فَــالآنَ لَــوْ شِــئْتُ تَمَنْطَقْــتُ بِــهْ

هذه الحالة تكشف عن السقم الذي لحق بالعاشق من صعوبة الهوى، ومقاساته له، وتأخذ الكلمات -في النص- بعدًا رؤيويًا لا يقصد الشاعر به وصف حقيقة مرضية ماثلة، فقد تحول من الصحة والعافية إلى المرض، بل إلى الهلاك والتلاشي بفعل الحب إذ لم يعد يُرى بالعين، ويأتي بصورة مثيرة غير متوقعة، يكشف عن شدة مبالغتها خاتم الإصبع يتحول إلى نطاق يلفه على خصره، صورة فيها من المبالغة ما يكشف عن

[1] آل ياسين، محمد حسن، من المستدرك على ديوان الخبزأرزي، ص 125.

واقع أليم يريد أن يعبر عنه المبدع، فالأزمة ليست جسدية بقدر ما هي نفسية؛ فلذلك جنح إلى توصيفات مثيرة، تكنّي عن حالة نفسية متأزمة.

ويشعل الهوى نار الغيرة في قلب العاشق، فتغدو مرضًا يؤرقه، وهاجسًا يحيره، يخشى فيها على محبوبه من كل شيء، حتى مما لا يستحق الغيرة منه[1]:

إنِّي لأَحْسِدُ مُقْلَتِي عَلَيْكَا ... حَتَّى أَغُضُّ إِذَا نَظَرْتُ إِلَيكَا

وَأَرَاكَ تَنْظُرُ فِي شَمَائِلِكَ الَّتِي ... هِيَ فِتْنَتِي فَأَغَارُ مِنْكَ عَلَيْكَا

مِنْ لُطْفِ إِشْفَاقِي وَرِقَّةِ غَيْرَتِي ... إِنِّي أَغَارُ مِنْكَ عَلَيْكَا

وَلَو اسْتَطَعْتُ جَرَحْتُ لَفظَكَ ... إِنِّي أراه مقبلًا شفتيكا

خَلُصَ الْهَوَى وَاصْطَفَتْكَ مَوَدَّتِي ... حَتَّى حَذِرْتُ عَلَيْكَ مِنْ أَبَوَيْكَا

ففي هذه الأبيات وصف لغيرة تملكت فؤاد العاشق، وأخذت أطوارًا غريبة مثيرة، إذ يتوقع القارئ أن يغار المحب على محبوبه من الآخر، الذي يبحث عن فرصة يستميل بها قلب محبوبه، إما ليفوز بالجمال، أو ليعذب قلب العاشق، ولكن المفاجئ المثير ما يسوقه الخبزأرزي للمتلقي، فيصدم خبرته بإعلان غيرته على المحبوب من مقلتيه -العاشق-، المانحتين له فرصة رؤية المحبوب ومشاهدته، ويتجاوز ذلك بالغيرة عليه من عيني المحبوب ذاته، ويتعمق جنون الغيرة بما يخشاه العاشق على محبوبه من والديه، فيحذر منهما عليه (حتى أغار عليك من أبويكا)، إشارة مستفزة تكشف عن عمق المحبة التي يكنها العاشق لمن أحب (خلص الهوى لك

[1] الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثالث، ص 143.

واصطفتك مودتي)، وتبرز في هذا المقام كناية تعبر عن موقف الشاعر وتحمل رؤيته للغيرة التي باتت هاجسًا له بقوله:

ولو استعطت جرحت لفظك غيرة   إنّي أراه مقبلًا شفتيكا

فلفظة جرحت بما تحمله من كناية عن منع الكلام[1]، فالكلام الذي يخرج من شفتي محبوبه يقبل مبسمه الضاحك، وفي نظر العاشق الغيور يشكل هذا الكلام عبئًا نفسيًا لا يطيق احتماله فهو يسعى لإيقاف الكلام الخارج من المحبوب، صورة تدلل على حرص العاشق بالانفراد بمحبوبه، والتفرد بجماله دون غيره من العالمين.

وفي مقابل صورة الغيرة المثيرة، يدرك الشاعر عدم قدرة العاشق على منع الآخر من عشق محبوبه، أو خيانته له، فذلك أمر عسير لا يمكن حصوله، ويقدم الشاعر هذه الفكرة بأسلوب خاص[2]:

قَدْ قُلْتُ إِذْ خَانَ صَبْرِي مَنْ كَلِفْتُ بِهِ   ولَمْ يَكُنْ عَنْهُ لِي صَبْرٌ ولَا جَلَدُ

إِنْ كَانَ شَارَكَنِي فِي حُبِّهِ وَقِحٌ   فَالنَّهْرُ يَشْرَبُ مِنْهُ الْكَلْبُ والْأَسَدُ

صورة مثيرة تصل إلى حد التناقض مع الموقف السابق – شدة الغيرة–، ولكن الشاعر يحترس باستخدام اللغة المعبرة عن رؤيته وفكره في بيان موقفه هذا، معلنًا أن الحب ملك للجميع، كذلك النهر الذي يسير فيه الماء متدفقًا، لا يمنعه أحد من أحد، ولا يملكه فرد دون سواه، كالنهر يشرب منه الكلب والأسد، هاتان اللفظتان تفتحان باب

---

(1) ذهب إلى ذلك المحقق في الحاشية رقم .86 انظر، الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثالث، ص 143.

(2) مصطفى، محمد قاسم، سناء طاهر، شعر الخبزأرزي في المظان، ص 103.

الدلالة واسعًا؛ بما تحملانه من كلمات متقاربة (وضيع × شريف)، (ضعيف × قوي)... الخ، فالشاعر إذ يهوى فإنه لا يبالي بمن ينافسه في هواه؛ لأنه خبر قدرته المتفوقة ومكانته العالية فهو لا يكترث لغيره مهما كانت أفعاله، وفي طرف آخر تطل هذه الصورة على الحياة العابثة، التي لا يخلص فيها المحبوب لعاشق واحد ولا يعبؤ فيها العاشق بمحبوب مخلص، إذ يبدو أن الهم الأكبر هو تحقيق متعة الهوى في ظل حياة يسيطر عليها اللهو والمجون.

وبالصورة يعبر الشاعر عن تحول الجمال والحسن عن المليح المغتر بملاحته فلا يلبث إلا ويفعل الزمن به فعله، فيفقده ما كان مغترًا به [1]:

سُقْيًا لِدَهْرٍ مَضَى مَا كَانَ أَحْسَنَهُ ... إِذْ أَنْتَ مُتَّبَعُ والشَّرْطُ دِيْنَارُ

أَيَّام وَجْهكَ مَصْقُول عَوَارِضهُ ... ولِلرَّبِيعِ علَى خَدَّيْكَ أَنْوَارُ

حَانَتْ مَنِيَّتُهُ فَاسْوَدَّ عَارِضُهُ ... كَمَا يَسْوَدُّ بَعْدَ المَيتِ الدَّارُ

فالملاحة التي يفخر بها الجميل بصورتها الجميلة الباهرة تتعالق زمانيًا مع الربيع، الذي يأتي ببهاء وجمال وأنوار تسحر البشر، ولكن سرعان ما يتحول الزمن فيتحول الربيع شتاء، والخصب قحطًا، وتنبئ الصورة الكنائية (فاسودَّ عارضه) عن التحول الذي لا بد من أن يصيب المليح، فتغدو ملاحته ذكرى فاجعة؛ بما يحلّ به مع تقدم الزمن وتبدل الحال، وكأني بالشاعر يرسم صورة الموت لذلك المفتون بجماله، وقد حلّت به آثار الزمن، كتلك الدار التي تلف بالسواد حزنًا على فقد صاحبها، مثل يضربه لانتهاء الحسن وتبدل الحال.

---

[1] الخبزأرزي، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، ص 163- 164.

الخاتمة:

سعت هذه الدراسة للوقوف على شعر الخبزأرزي، فتناولت موضوعاته والبناء الفني فيه، وكشفت الدراسة عن شعرية نص الخبزأرزي وقيمته الفنية، باستجلاء التشكيلات اللغوية، والكشف عن البعد الرؤيوي الذي يمنح القارئ القدرة على العبور إلى أعماق النص، وإبراز جمالياته، والولوج إلى دواخل الذات المبدعة.

وقدم الباحث لحياة الخبزأرزي، التي لم تتضح معالمها جيدًا لقلة ما كتب عنها؛ إذ غاب الاهتمام بالتأريخ لميلاده، ولم يقدم المترجمون لحياته تاريخًا محددًا لوفاته، ويبدو أن الشاعر – على الرغم من قلة الاهتمام بسيرته التي عزاها الباحث إلى الابتعاد عن مسرح الحياة السياسية – كان له مكانة في البصرة، وحضور طيب فيها، بيد أن الفقر كان ملوعًا له، متمثلًا في كل جوانب حياته.

وعرضت الدراسة للمواضيع الشعرية الواردة عند الشاعر، والتي جاءت منسجمة مع المواضيع التقليدية المعروفة من غزل وخمر ومدح وهجاء ووصف. وبرز في شعره التغزل بالمذكر، وطغى بكثرته – على باقي الموضوعات، وحمل صورة المجون واللهو والعبث في ذلك العصر.

وتناولت الدراسة المثيرات الأسلوبية، والتشكيلات الفنية بالقراءة والتحليل بدراسة التكرار، والتضاد والصورة الفنية، فكشفت عن مواطن فنية إبداعية أسهمت في استكناه الأبعاد الجمالية والرؤيوية في النص.

قدم التكرار الذي عمد إليه المبدع إطلالة على نفسيته بإلحاحه على تقديم رؤيته وفكره للقارئ بما فيه من تكرار للفظة، والأساليب، وما وجد فيه من تكرار لافت للتناص، حمل دلالة على ثقافة الشاعر الدينية والتراثية، وفتح بابًا مهمًا في التأويل.

وأبرز التضاد جانبًا من الاضطراب النفسي الذي عاناه الخبزأرزي، كما أسهمت الثنائيات الضدية في إثارة القارئ بصدمه بتوترات أحالته إلى تضاد رؤيوي قدم فيه المبدع نظرته بتخالف ظاهري؛ كشفت أزمة نفسية داخلية.

وجاءت الصورة الفنية راسمة بالكلمات رؤية الشاعر، وكاشفه عن نظرته لما حوله من الأشياء، وأولع بالطبيعة التي ظهرت إلى جانب تقاسيم الحياة الشعبية في توصيفات الشاعر.

إن الباحث بعد قراءته لشعر الخبزأرزي يخلص إلى أهمية شعره الذي جمع بين موضوعين متضادين المجون الصارخ، والتدين والزهد في الحياة الفانية، بما في ذلك من إثارة مستفزة تشكل مسافة توتر رُبطت بثورة الشاعر على واقع الحياة المجتمعي الذي طغى فيه المجون وغدا سمة بارزة فأراد أن يكشف المجون بمضاده المخالف له التدين.

وبقي في شعر الخبزأرزي ما يستحق القراءة والدرس والتحليل، خاصة ما فيه من اتجاه شعبي يحضر حضورًا لافتًا، ويشكل مجالًا خصبًا؛ كي يبحث فيه في قادم الأيام؛ لما فيه من قدرة تعبيرية، تكشف عن صور من حياة الشعب المجتمعية، والاقتصادية، والنفسية في ذلك العصر.

ويأمل الباحث أن يقدم الزمن نسخة لديوان الخبزأرزي، تسعف في تبيان ما أشكل فهمه من شعره في النسخة المحققة؛ لأن ذلك سيسمح بقراءة أدق، تحمل آفاقًا جديدة. وأخيرًا: إن هذه القراءة المقدمة في الدراسة، محاولة لا أدعي لها الكمال، ولعلها تفسح مجالًا لقراءات غيرها، تفطن لما غاب عنها، أو تكشف غامضًا أشكل عليها، أو تنبه إلى خلل اعتراها.

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم.

1- إبراهيم، زكريا، دراسات **جمالية فلسفة الفن في الفكر المعاصر**، مكتبة مصر، دار معير للطباعة والنشر، القاهرة – مصر، د.ت.

2- إبراهيم، نبيلة، **أشكال التعبير في الأدب الشعبي**، ملتزم الطباعة والنشر دار نهضة مصر، القاهرة – مصر، مطبعة دار العالم العربي، القاهرة، د. ت.

3- الأتابكي (874هـ)، جمال الدين ابن تغري بردي، **النجوم الزاهرة في أخبار ملوك مصر والقاهرة**، قدم له وعلق عليه محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 1992م.

4- أرسطو، **في الشعر**، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية شكري عياد، المركز القومي للترجمة، القاهرة – مصر،2012م.

5- إسماعيل، سامي، **جماليات التلقي**، المجلس الأعلى للثقافة والنشر، مصر، ط1، 2002م.

6- إسماعيل، عز الدين، **في الشعر العباسي الرؤية والفن**، المكتبة الأكاديمية، القاهرة – مصر، ط1، 1994م.

7- الأصفهاني (356هـ)، أبو الفرج علي بن الحسين، **القيان**، تحقيق خليل العطية، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، 1989م.

8- أفلاطون، **الجمهورية: المدينة الفاضلة**، ترجمة عيسى حسن، منشورات وزارة الثقافة، مطبعة السفير، عمان– الأردن، 2011م.

9- امرؤ القيس، **ديوان امرئ القيس**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط5، 1990م.

10- إيزر، فولفغانج، **فعل القراءة**، ترجمة عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، العراق، 2000م.

11- إيكو، إمبرتو، **التأويل والتأويل المفرط**، ترجمة ناصر الحلواني، مركز الإنماء الحضاري، ط2، 2009م.

12- بارت، رولان، **لذة النص**، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري نشر الكتاب باتفاق خاص مع دار لوسوي باريس، ط1، 1992م.

13- بروكلمان، كارل، **تاريخ الأدب العربي**، أشرف على الترجمة العربية محمود فهمي حجازي وآخرون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992م.

14- البصير، كامل حسن، **بناء الصورة الفنية في البيان العربي موازنة وتطبيق**، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد- العراق، 1987م.

15- البطل، علي، **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري،: دراسة في أصولها وتطورها**، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط2، 1981م.

16- بكار، يوسف حسين، **اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري**، دار الأندلس، بيروت – لبنان ط2، د.ت.

17- بيطار، لجين محمد عدنان، **مجالس الخمر في الشعر الأموي**، رسالة ماجستير، جامعة تشرين، اللاذقية سورية، 2008م.

18- التوحيدي (414هـ)، أبو حيان علي بن محمد، **البصائر والذخائر**، تحقيق وداد القاضي، دار صادر، بيروت- لبنان، ط1، 1988م

19- الثعالبي (429هـ)، أبو منصور، **ثمار القلوب في المضاف والمنسوب**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، 1965م.

20- ـــــــــــــ، **خاص الخاص**، قدم له حسن الأمين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت – لبنان، د. ت.

21- ـــــــــــــ، **يتيمة الدهر**، تحقيق مفيد قميحة، المكتبة العصرية، بيروت-لبنان، 1985م.

22- الجاحظ (255هـ)، أبو عثمان عمرو بن بحر، **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت – لبنان، ط4، د.ت.

23- ـــــــــــــ، **الحيوان**، تحقيق عبد السلام هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة – مصر، ط 2، 1965م.

24- ـــــــــــــ، **المحاسن والأضداد**، منشورات الشريف الرضي، مطبعة شريعت، د.م، 2002م.

25- الجرجاني (471هـ أو474هـ)، عبد القاهر، **أسرار البلاغة**، قرأه وعلّق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، مطبعة المدني،القاهرة-مصر، دار المدني، جدة السعودية، ط1، 1991م.

26- ـــــــــــــ، **دلائل الإعجاز**، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، مطبعة المدني المؤسسة السعودية بمصر، القاهرة، دار المدني بجدة، ط3، 1992م.

27- ابن جعفر، قدامة (337هـ)، نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، د.ت.

28- الجندي، محمد، **أطروحات جمالية**، مكتب الخدمات الطباعية صالحية دمشق، دمشق- سوريا، ط1، 1985م.

29- ابن جني (392هـ)، أبو الفتح عثمان، **الخصائص**، تحقيق محمد علي النجار، طباعة ونشر دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، بغداد العراق، ط4، 1990م.

30- جيدة، عبد الحميد، **الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر**، مؤسسة نوفل للنشر، بيروت -لبنان، 1980م.

31- ـــــــــــــــ، **مقدمة لقصيدة الغزل العربية**، دار العلوم العربية، بيروت - لبنان، ط1، 1992م.

32- جيرارد، ستين، **فهم الاستعارة في الأدب مقاربة تجريبية تطبيقية**، ترجمة محمد أحمد حمد، مراجعة شعبان ملكاوي، المجلس الأعلى للثقافة – المشروع القومي للترجمة، القاهرة- مصر، ط1، 2005م.

33- الجيوسي، سلمى الخضراء، **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت-لبنان، ط1، 2001م.

34- الحذيفي، عبد الله طاهر، **فاعلية التعبير القرآني في الشعر المحدث العباسي: دراسة تناصية**، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، جدارا للكتاب العالمي، عمان -الأردن، ط1، 2009م.

35- حسين، طه، **حديث الأربعاء**، دار المعارف، القاهرة - مصر، 1964م.

36- الحلحولي، محمود، **الدهر من الشعر الجاهلي والإسلامي**، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، عمان-الأردن، 1990.

37- حمادة، إلهام أحمد عبد الرحمن، **الصورة الفنية في شعر الصعاليك حتى نهاية العصر الأموي**، أطروحة دكتوراه، جامعة اليرموك، إربد-الأردن، 2008م.

38- حمدان، أحمد عبد الله محمد، **دلالات الألوان في شعر نزار قباني**، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس-فلسطين، 2008م.

39- حمودة، عبد العزيز، **المرايا المحدبة**، عالم المعرفة (232)، سلسلة كتب شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998م.

40- الحموي (626هـ)، ياقوت، **معجم الأدباء: إرشاد الأديب في معرفة الأديب**، تحقيق إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت – لبنان، ط 1، 1993م.

41- ابن خالويه (ت 370هـ)، أبو عبد الله الحسين بن أحمد، **الحجة في القراءات السبع**، تحقيق عبد العال سالم مكرم، دار الشروق، بيروت والقاهرة، ط3، 1979م.

42- الخبزأرزي (327هـ أو 330هـ)، نصر بن أحمد، ديوان الخبزأرزي: القسم الأول، تحقيق محمد حسن آل ياسين، **مجلة المجمع العلمي العراقي**، بغداد، م 40، ج1، 1409هـ - 1989م.

43- ــــــــــــــ، ديوان الخبزأرزي: القسم الثاني، تحقيق محمد حسن آل ياسين، **مجلة المجمع العلمي العراقي**، بغداد، م 40، ج2، 1410 هـ - 1989م.

44- ــــــــــــــ، ديوان الخبزأرزي: القسم الثالث، تحقيق محمد حسن آل ياسين، **مجلة المجمع العلمي العراقي**، بغداد، م 40، ج4/3، 1410 هـ - 1989م.

45- ـــــــــــــ، ديوان الخبزأرزي: القسم الرابع، تحقيق محمد حسن آل ياسين، **مجلة المجمع العلمي العراقي**، بغداد، م 41، ج1، 1410هـ - 1990م.

46- ـــــــــــــ، ديوان الخبزأرزي: القسم الأخير، تحقيق محمد حسن آل ياسين، **مجلة المجمع العلمي العراقي**، بغداد، م41، ج2، 1411هـ - 1990م.

47- خريس، حسين، **حركة الشعر العباسي في مجال التجديد بين أبي نواس ومعاصريه**، مؤسسة الرسالة، بيروت-لبنان، دار البشر للنشر والتوزيع، عمان -الأردن، ط1، 1994م.

48- خريوش، حسين، **أدب الفكاهة الأندلسي دراسة نقدية تطبيقية**، منشورات، جامعة اليرموك- مطابع الدستور التجارية.

49- خضر، ناظم عودة، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، دار الشروق، عمان - الأردن، ط1، 1997م.

50- الخطيب البغدادي (463هـ)، أحمد بن علي، **تاريخ بغداد أو تاريخ مدينة السلام وأخبار محدثيها وذكر قطانها العلماء من غير أهلها ووارديها**، حققه وضبط نصه وعلق عليه بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، بيروت - لبنان، ط1، 2001م.

51- الخلايلة، محمد، **بنائية اللغة الشعرية عن الهذليين**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد - الأردن، ط1، 2004.

52- ـــــــــــــ، مراوغة اللغة: قراءة في نماذج من ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدًا" لمحمود درويش، **مجلة جامعة عدن للعلوم الاجتماعية والإنسانية**، اليمن، م7، ع 3، يناير - إبريل، 2004م.

53- الخفاجي (466هـ)، ابن سنان، **سر الفصاحة**، شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، القاهرة - مصر، 1969م.

54- ابن خلكان(681هـ)، أبو العباس أحمد، **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، حققه إحسان عباس، دار صادر، بيروت - لبنان، 1993.

55- خليف، يوسف، **في الشعر العباسي نحو منهج جديد**، مكتبة غريب، القاهرة- مصر، د.ت.

56- الداية، فايز، **جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الشعر العربي**، دار الفكر المعاصر، بيروت-لبنان، دار الفكر، دمشق- سورية، ط2، 1992م.

57- الدخيل، محمد ماجد، مفهوم الصورة الفنية وأنماطها في ضوء الموروث العربي الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني، مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر: ثقافة الصورة في الأدب والنقد، جامعة فيلادلفيا-كلية الآداب، جرش-الأردن،2011م، نشر جامعة فيلادلفيا.

58- الدروبي، محمد محمود، **الرسائل الفنية في العصر العباسي حتى نهاية القرن الثالث الهجري**، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط1، 1999م.

59- درويش، العربي حسن، **الشعراء المحدثون في العصر العباسي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة-مصر، 1989.

60- أبو ديب، كمال، **جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر**، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، ط1، 1979م.

61- ـــــــــــ، **في الشعرية**، مؤسسة الإيجار بيروت - لبنان، ط1، 1987م.

62- ـــــــــــــــ، الواحد / المتعدد البنية المعرفية والعلاقة بين النص والعالم، **مجلة فصول المصرية**، م5، ع2، 1996م.

63- الذبياني، النابغة، **الديوان**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط2، 1985م.

64- الراجحي، عبده، **فقه اللغة العربية في الكتب العربية**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، 1979م.

65- ربابعة، موسى، الانحراف مصطلحًا نقديًا، **مجلة مؤتة للبحوث والدراسات** (الأردن)، م 10، ع4، 1995.

66- ـــــــــــــــ، **قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي**، مكتبة الكتاني، إربد – الأردن، دار الكندي، إربد – الأردن، 2001م.

67- ـــــــــــــــ، المتوقع واللامتوقع دراسة في جماليات التلقي، **مجلة أبحاث اليرموك**، م 15، ع2، 1997م.

68- الرباعي، عبد القادر، بناء اللغة في شعر عرار، **مجلة أبحاث اليرموك**، سلسلة الآداب واللغويات، م12، ع1، 2001م.

69- ـــــــــــــــ، التأويل دراسة في آفاق المصطلح، **مجلة عالم الفكر الكويتية**، ع2، م 31، أكتوبر – ديسمبر، 2002م.

70- ـــــــــــــــ، **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، نشر بدعم من جامعة اليرموك، إربد – الأردن، ط1، 1980م.

71- ـــــــــــــــ، **الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق**، مكتبة الكتاني، إربد – الأردن، ط2، 1995م.

72- ـــــــــــــــــ، طاقة اللغة وتشكيل المعنى في قصيدة " الربيع" لأبي تمام "دراسة نصية"، مجلة **فصول المصرية**، م14، ع2، 1995م.

73- روجرز، فرانكلين. ر، **الشعر والرسم**، ترجمة مي مظفر، دار المأمون للنشر والترجمة، بغداد – العراق، ط1، 1990م.

74- ابن الرومي (283هـ)، أبو الحسن العباس، **ديوان ابن الرومي**، تحقيق حسين نصار وشارك في التحقيق سيدة حامد عبد العال ومنير محمد المدني، دار الكتب والوثائق القومية مركز تحقيق التراث، ط3، 2003م.

75- الزبيدي (1205هـ)، محمد مرتضى الحسيني، **تاج العروس من جواهر القاموس**، الجزء الثاني والعشرون تحقيق مصطفى حجازي، راجعته لجنة فنية من وزارة الإعلام، مطبعة حكومة الكويت، 1985م.

76- الزركلي، خير الدين، **الأعلام**، منشورات دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، 2002م.

77- زيدان، جرجي، **تاريخ آداب اللغة العربية**، طبعة جديدة راجعها وعلق عليها شوقي ضيف، دار الهلال، القاهرة – مصر، د.ت.

78- أبو زيد، نصر، الهرمينوطيقا ومعضلة تفسير النص، **مجلة فصول المصرية**، م1، ع3، 1981م.

79- الساحلي، منى، **التضاد في النقد الأدبي مع دراسة تطبيقية من شعر أبي تمام**، منشورات جامعة قار يونس، ليبيا، 1996م.

80- سزكين، فؤاد، **تاريخ التراث العربي**، مطبوعات إدارة الثقافة والنشر بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، نقله إلى العربية عرفة مصطفى، راجع الترجمة محمود فهمي حجازي وسعيد عبد الرحيم، 1403هـ / 1983م.

81- السعدني، مصطفى، **البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث**، منشأة المعارف، الإسكندرية – مصر، د.ت.

82- سليم، حسن عبد الرحمن، **فن الغزل في الشعر المملوكي دراسة تحليلية نقدية**، مكتبة الآداب، القاهرة- مصر ، ط1، 2006م.

83- السمعاني (562هـ)، أبو سعد، **الأنساب**، حقق نصوصه وعلق عليه عبد الرحمن يحيى المعلمي اليماني، مكتبة ابن تيمية، القاهرة – مصر، ط2، 1980م.

84- سنجلاوي، إبراهيم موسى، **الحب والموت في شعر الشعراء العذريين في العصر الأموي**، منشورات مكتبة عمان، 1985م.

85- السيد، عز الدين علي، **التكرير بين المثير والتأثير**، عام الكتب، بيروت – لبنان، ط2، 1986م.

86- شتيوي، صالح، تجليات التضاد في شعر العباس بن الأحنف، **مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية**، الجامعة الأردنية، م 31، ع1، 2005م.

87- شرفي، الخميس، استراتيجية التضاد وعلاقتها بالنزعة الصوفية في شعر عبد الله الشعبي، **مجلة المخبر**، جامعة – محمد خضير – بسكدة، الجزائر، ع 27، ص 267 – 275، 2011م.

88- الشكعة، مصطفى، **الشعر والشعراء في العصر العباسي**، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، 1979م.

89- صادر، كارين، **شعراء ومسالك في العصر العباسي**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق – سوريا، 2006م.

90- صبح، علي علي، **البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر**، المكتبة الأزهري للتراث، مصر، 1996م.

91- الصدر، السيد حسن، **الشيعة وفنون الإسلام**، مطبوعات النجاح – مطبعة دار العلم للطباعة، القاهرة، 1967، أخذ عن شبكة الإمامين الحسيني للتراث والفكر الإسلامي: www.ALHASSAUAIU.co .

92- الصفدي (764هـ)، صلاح الدين، **الوافي بالوفيات**، طالعه يحيى بن حجى الشافعي ابن أيبك الصفدي، تحقيق واعتناء أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي، بيروت –لبنان، ط1، 2000م.

93- الصنعاني (211هـ)، أبو بكر عبد الرازق، **المصنف**، تحقيق حبيب الرحمن الأعظمي، المكتب الإسلامي، بيروت –لبنان، ط2، 1403هـ.

94- ضيف، شوقي، **التطور والتجديد في الشعر الأموي**، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط6، 1977م.

95- ــــــــ، **الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور**، دار المعارف، القاهرة مصر، ط2، 1984م.

96- ــــــــ، **العصر الإسلامي**، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط7، 1976م.

97- ــــــــ، **العصر العباسي الأول**، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1969م.

98- ــــــــ، **العصر العباسي الثاني**، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط7، 1975م.

99- أبو عاصي، حمدان رضوان، تراكيب أسلوب النداء في العربية: دراسة وصفية تحليلية في ضوء علم اللغة التوليدي، **مجلة الجامعة الإسلامية بغزة**: سلسلة الدراسات الإنسانية، ع1، يناير—2008م.

100- العالم، إسماعيل، التشكيل المكاني البنائي لظاهرة التكرار في شعر جرير، **جرش للبحوث والدراسات**، م3، ع1، 1998.

101- ـــــــــــ، ظاهرة الطباق في شعر الأخطل التغلبي: دراسة في بعض معانيها ومجالاتها وفي أبعادها المكانية، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، م 28، ع 2، 2000م.

102- عبد الله، محمد حسن، **الصورة والبناء الشعري**، دار المعارف، القاهرة-مصر، 1981م.

103- عبد الرحمن، عفيف، **معجم الشعراء العباسيين: معجم ببيلوغرافي يعرف بالشعراء ومصادر دراستهم ومراجعها**، دار صادر، بيروت-لبنان، ط1، 2000م.

104- عبد الرحمن، نصرت، **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث**، مكتبة الأقصى، عمان -الأردن، ط2، 1982م.

105- ـــــــــــ، **في النقد الحديث: دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية**، مكتبة الأقصى، عمان- الأردن، ط1، 1979م.

106- ابن العبد، طرفة، **الديوان شرح الأعلم الشنتمري**، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط2، 2000م.

107- عبد المطلب، محمد، **البلاغة العربية قراءة أخرى**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت – لبنان، 1997م.

108- عبده، سمير، **التحليل النفسي لحالة انتظار الموت**، دار الكتاب العربي، دمشق سوريا، ط1، 1993م.

109- عبشي، نزار، **التناص عند سليمان العيسى**، رسالة ماجستير، جامعة البعث، العراق، 2004-2005م.

110- عتيق، عبد العزيز، **الأدب العربي في الأندلس**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط2، 1976م.

111- أبو العدوس، يوسف، **الاستعارة في النقد الأدبي الحديث: الأبعاد المعرفية والجمالية**، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 1997م.

112- ـــــــــــ، **التشبيه والاستعارة: منظور مستأنف**، دار المسيرة، عمان - الأردن، ط1، 2007.

113- ـــــــــ، **المجاز المرسل والكناية الأبعاد المعرفية والجمالية**، دار الأهلية، عمان -الأردن، 1998م.

114- عزام، محمد، **النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا، 2001م.

115- العسكري (395هـ)، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، **جمهرة الأمثال**، حققه وعلق حواشيه ووضع فهارسه محمد أبو الفضل إبراهيم وعبد المجيد قطامش، دار الجيل، بيروت - لبنان، ط2، د.ت.

116- ـــــــــــ، **كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر**، تحقيق محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة- مصر، ط1، 1952م.

117- عشا، علي، **هموم الإنسان في شعر ما قبل الإسلام**، أطروحة دكتوراه، جامعة اليرموك، إربد –الأردن، 1998م.

118- عطوان، حسين، **شعراء الشعب في العصر العباسي الأول**، مكتبة عمان، عمان – الأردن، 1970م.

119- العقاد، عباس محمود، **أبو نواس الحسن بن هانئ**، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، د.ت.

120- عقل، أحمد عبد القادر محمود، **صراع الحضارات وأثره في الشعر العربي في العصر العباسي الأول**، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس- فلسطين، 2003م.

121- العلاق، علي، **الشعر والتلقي دراسة نقدية**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، الطبعة العربية الأولى: الإصدار الثاني، 2002م.

122- عليان، مصطفى، **دراسات نقدية في ظلال سورة الشعراء: الغزل ضوابط النظرية وظواهر العدول**، مؤسسة الرسالة للنشر والتوزيع – منشورات العصر الحديث، بيروت – لبنان، ط1، 2008م.

123- أبو علي، محمد بركات حمدي، **البلاغة: عرض وتوجيه وتفسير**، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، د.ت.

124- عوض، ريتا، **بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى امرئ القيس**، دار الآداب، بيروت – لبنان، ط1، 1992م.

125- عيسى، حكمت؛ حيدر، محسن محمد، شعر المجون في القرن الثاني الهجري بين الإبداع والزندقة والشعوبية، **مجلة جامعة تشرين السورية للبحوث والدراسات العلمية** – سلسلة الآداب العلوم الإنسانية، م 32، ع1، ص 207 – 227، 2010م.

126- عيسى، راشد علي، النداء في أوراق الزيتون لدرويش، **المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها**، عمان، المجلد 7، العدد 4، ذو القعدة 1432ه – تشرين أول 2011م.

127- الغديان، سليمان، دراسة لبعض مسببات الجنسية المثلية لدى الأحداث: دراسة حالة، **مجلة الإرشاد النفسي، جامعة عين شمس – مصر**، ع 21، 2007م.

128- أبو غزالة، إلهام؛ حمد، علي خليل، **مدخل إلى علم لغة النص: تطبيقات لنظرية روبرت ديبو جراند وولفجانج دريسلر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة – مصر، ط2، 1999م.

129- فارس، أحمد محمد، **النداء في اللغة والقرآن**، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، ط1، 1409ه – 1989م.

130- ابن فارس (395هـ)، أحمد، **الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها**، علق عليه ووضع حواشيه أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 1997م.

131- فرويد، سيجموند، **ثلاثة مباحث في نظرية الجنس**، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطبيعة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ط2، 1983م.

132- فريس، إيمانويل؛ موراليس، برنار، **قضايا أدبية عامة آفاق جديدة في نظرية الأدب**، عالم المعرفة سلسلة كتب شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب –الكويت، ع300، فبراير 2004م.

133- فضل، صلاح، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، عالم المعرفة (164)، سلسلة كتب شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992م.

134- ـــــــــــ، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، بغداد – العراق، ط3، 1987م.

135- ابن قتيبة (276هـ)، أبو محمد عبد الله بن مسلم، **تأويل مشكل القرآن**، شرحه ونشره السيد أحمد صقر، المكتبة العلمية، المدينة المنورة، ط3، 1981م.

136- القرالة، زيد، التشكيل اللغوي وأثره في بناء النص دراسة تطبيقية، **مجلة الجامعة الإسلامية (فلسطين) سلسلة الدراسات الإنسانية**، م 17، ع1، يناير، 2009م.

137- القرطاجني (684هـ)، حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت – لبنان، ط3، 1986م.

138- القضاة، عبد الحميد، الشباب والشذوذ الجنسي: **قوم لوط في ثوب جديد**، جمعية العفاف الخيرية، عمان – الأردن، ط1، 2007م.

139- قطب، سيد، **التصوير الفني في القرآن الكريم**، دار المعارف، القاهرة–مصر، 1994م.

140- القعود، عبد الرحمن محمد، **الإبهام في شعر الحداثة: العوامل والمظاهر وآليات التأويل**، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، ع 279، مارس، 2002م.

141- قوقزة، نواف، **نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد مع دراسة تطبيقية في شعر عمر النص**، سلسلة كتب ثقافية تصدرها وزارة الثقافة، كتاب الشهر 10، عمان – الأردن، ط1، 2000م.

142- القيرواني (463هـ)، ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر ونقده**، حققه وفصله وعلق حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت – لبنان، ط2، 1972م.

143- القيراوني (460هـ)، ابن شرف، **رسائل الانتقاد في نقد الشعر والشعراء**، تحقيق حسن حسن عبد الوهاب، دار الكتاب الجديد، بيروت- لبنان، ط1، 1983م.

144- كريسطيفا، جوليا، **علم النص**، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 1991م.

145- الكوفحي، إبراهيم، من ظواهر التشكيل الفني في شعر عبد الرحمن بارود، **مجلة جامعة أم القرى** –العلوم واللغات وآدابها، السعودية،ع8، رجب 1433هـ – مايو2012م.

146- اللواتي، إحسان بن صادق، فاعلية الاستفهام في ديوان "أجنحة النهار" للصقلاوي، **مجلة كلية الآداب**، جامعة المنصورة، مصر، ملحق للعدد الثاني والثلاثين، يناير- 2003م.

147- متز، آدم، **الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري: عصر النهضة في الإسلام**، نقله إلى العربية محمد عبد الهادي أبو ريده، أعد فهارسه زفعت البدراوي، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، ط5، د.ت.

148- محجوب، فاطمة، **قضية الزمن في الشعر العربي الشباب والمشيب**، دار المعارف، القاهرة- مصر، 1980م.

149- محمود، إبراهيم، **المتعة المحظورة: الشذوذ الجنسي في تاريخ العرب**، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت – لبنان، ط1، 2000م.

150- المراغي، أحمد، **علوم البلاغة**، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، 1986م.

151- المسدي، عبد السلام، شعرنا العربي المعاصر في الزمن المضاد، **فصول المصرية**، م3، ع1، 1982م.

152- المسعودي (346هـ)، علي بن حسين، **التبنية والإشراف**، مطبعة بريلي، ليدن – هولندا، 1893م.

153- ـــــــــــــ، **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتاب اللبناني-المكتبة المدرسية، بيروت – لبنان، ط1، 1982م.

154- المصري، عباس، تجليات الفقر في شعر أبي الشمقمق، **مجلة القدس العربية المفتوحة للأبحاث**، العدد الخامس والعشرون (2)، أيلول 2011.

155- مصطفى، محمد قاسم؛ محمد، سناء طاهر، شعر الخبزأرزي في المظـــان، **مجلـــة معهد المخطوطات العربية**، القاهرة، مجلد 39، ج2، شعبان،1416ه، يناير1996م.

156- مفتاح، محمد، **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**، المركز العربي الثقافي، الدار البضاء – المغرب، 1987م.

157- المقدسي، أنيس، **أمراء الشعر العربي في العصر العباسي**، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط 10، 1975م.

158- الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان،ط5، 1997م.

159- ملحم، إبراهيم أحمد، **الخب والموت في شعر بشار بن برد**، مكتبة الكتاني للنشر والتوزيع، إربد – الأردن، ط1، 1998م.

160- مندور، محمد، **في الأدب والنقد**، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة 1978م.

161- ابن منظور (711هـ)، محمد بن مكرم، **لسان العرب**، اعتنى بتصحيحه أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي مؤسسة التاريخ العربي، بيروت- لبنان، ط3، 1999م.

162- موافي، عبد العزيز، **حركة التجديد في الشعر العباسي**، مطبعة التقدم، القاهرة- مصر، 1983م.

163- ـــــــــ، **الرؤية والعبادة مدخل إلى فهم الشعر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر،2010م.

164- موافي، عثمان، **التيارات الأجنبية في الشعر العربي منذ العصر العباسي حتى نهاية القرن الثالث الهجري**، منشورات دار المعرفة الجامعية، د.ت.

165- المومني، قاسم، **شعرية الشعر**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، 2002م.

166- الميداني (518هـ)، أبو الفضل أحمد بن محمد، **مجمع الأمثال**، حققه وفصله وضبط غرائبه وعلق حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، 1955م.

167- نافع، عبد الفتاح، **الصورة في شعر بشار بن برد**، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان -الأردن،1983م.

168- النجار، إبراهيم، **مجمع الذاكرة أو شعراء عباسيون منسيون**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الجامعة التونسية، تونس، 1988م.

169- نصري، هاني يحيى، **الوجود والموت والخلود**، دار القلم، بيروت – لبنان، د. ت.

170- نصير، أمل، التكرار في شعر الأخطل، **مؤتة للبحوث والدراسات**، الأردن، المجلد 20، العدد 8، 2005م.

171- ـــــــــــــ، **العلاقات الأسرية في شعر العصر العباسي حتى نهاية القرن الثالث الهجري**، الإسراء للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2005م.

172- نعيمة، علي مطشر، التناص في شعر لسان الدين الخطيب، **مجلة البصرة (الإنسانيات)**، العراق، م30، ع2أ، 2006م.

173- نور الدين، حسن جعفر، **شعر التمرد في الأعصر العباسية**، رشاد برس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط1، 2003م.

174- هدارة، مصطفى، **اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري**، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط2، 1970م.

175- هدسن، **علم اللغة الاجتماعي**، ترجمة: محمود عبد الغني عيّاد، مراجعة: عبد الأمير الأعسم، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد- ط1، 1987م.

176- هلال، محمد غنيمي، **النقد الأدبي الحديث**، دار العودة، بيروت-لبنان، ط1، 1982م.

177- هولب، سي، **نظرية الاستقبال**، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية –سوريا، ط1، 2004م.

178- الولي، محمد، **الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية**، دار الأمان، الرباط –المغرب، ط1، 2005م.

179- ويس، أحمد، الانزياح وتعدد المصطلح، **مجلة عالم الفكر الكويت**، م 25، ع3، 1997.

180- ويليك، رينيه؛ وارين، أوستن، **نظرية الأدب**، ترجمة محي الدين صبيح ومراجعة بسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان،1987م.

181- آل ياسين، محمد حسن، من المستدرك على ديوان الخبزأرزي، **مجلة المجمع العلمي العراقي**، بغداد، م42، ج3، 1413ه - 1992م.

182- اليافي، نعيم، **تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث**: دراسة، صفحات للدراسات والنشر، الإصدار الأول، 2008م.

Abstract

Al-Mohammad. Hamed Allah Khalaf Alayyed.Thematic and Technical Construction of Al-Khubz orzi's Poetry. Phd Dissertation. Yarmouk University. 2013. (Supervisor: Prof. Amal Taher Nusser).

The current study discussed the poetry of Al-khbz Orzi from literary and technical view in order to investigate the vision of the creative person as well as exploring the artistic and beauty aspects in his work to revel the poetic features in his poetry. The study is organized in an introduction, a preface, four chapters and finally references and sources by using analysis and description.

The introduction (Al-khbz Orzi live and poetry) presented a historical account for the poet's life, and some aspects of his personal and social life. Moreover, the first chapter (The literary construction of Al-khbz Orzi poetry) dealt with the poetic topics in his poetry which was overwhelmed with flirting especially in males indicating the life of libertine and entertainment in his era.

The second chapter (Repetition Construction in Al-khbz Orzi poetry) tried to explore the poetic potentials embedded in this artistic form by discussing the word repetition, pattern repetition as well as discourse repetition.

The third chapter (The contradiction structure in Al-khbz Orzi poetry) sought to find its psychological and visionary dimensions where the researcher tried to present it in two levels: the subjective one on the level of words and the contradiction of vision on the level of status and situation.

Furthermore, the fourth chapter (The technical pictorial in Al-khbz Orzi poetry) dealt with the pictorial forms in the creative poetry based on the rhetoric forms such as simile, metaphor and metonymy which appeared in reveling the vision dimension of the image nature in his poetry. Then, the conclusion contained the findings and the recommendations presented by the researcher.